

## OBRAS DIDÁTICAS

### TEORIA

MACHADO, Rafael Coelho	
ABC MUSICAL (Rev. Radamés Mosca)	24-M
MASCARENHAS, Mário	
UM VÔO AO PAÍS DA MÚSICA (Teoria musical infantil)	263-M
MASCARENHAS, Mário e Belmira Cardoso	
CURSO COMPLETO DE TEORIA E SOLFEJO - 1º Volume	286-M
CURSO COMPLETO DE TEORIA E SOLFEJO - 2º Volume	290-M
OLIVEIRA O. N.	
TEORIA MUSICAL PARA CRIANÇA - (Iniciação Musical)	
Com Exercícios para Banda Rítmica	206-M

### SOLFEJOS

P. BONA	
MÉTODO COMPLETO PARA DIVISÃO - Ampliado Rev. Yves R. Schmidt	21-M
MÉTODO COMPLETO PARA DIVISÃO (Rev. Ampliação Vicente Aricó Jr.)	146-M
FRATANTONIO, Antonio Salvador	
SOLFEJOS	170-M
GARAUDÉ, Alexis de	
SOLFEJOS Op. 27 (Rev. Vicente Aricó Jr.)	23-M
JEANDOT, Nicole	
EU SOLFEJO CANTANDO AS CANÇÕES DE MINHA TERRA	282-M
MASCARENHAS, Mário	
UMA AVENTURA MUSICAL NA ÁFRICA	273-M
MAHLE, Maria Aparecida Ramos Pinto	
100 SOLFEJOS (Com textos)	268-M
PANSERON, Auguste	
ABC MUSICAL OU SOLFEJO (Iniciação a uma voz) - Rev. Mário Nielsen	44-M
VILLA LOBOS, Heitor	
SOLFEJOS - 1º volume (sobre temas de cantigas populares)	7-VL
SOLFEJOS - 2º volume (sobre temas de cantigas populares)	6-VL

### HARMONIA

GUERRA PEIXE	
MELOS E HARMONIA ACÚSTICA - Princípios de Composição Musical	37-OPUS
HINDEMITH, Paul	
HARMONIA TRADICIONAL (Trad. Souza Lima)	145-M
CHEDIAK, Almir	
DICIONÁRIO DE ACORDES CIFRADOS - Aplicados a Harmonia da Música Popular	317-M

### MUSICALIZAÇÃO

LILIA ROSA	
Musicalização - Para Pré-Escola e Iniciação Musical	326-M

### REGÊNCIA

BAPTISTA, Raphael	
TRATADO DE REGÊNCIA	296-M

### REGRAS DE GRÁFIA MUSICAL

LACERDA, Osvaldo	
REGRAS DE GRÁFIA MUSICAL - Maneira Correta de Escrever-se Música	292-M

### CADERNOS PAUTADOS PARA MÚSICA

Caderno Pequeno com Espiral Formato Horizontal 50 Páginas	1-CM
Caderno Grande com Espiral Formato Vertical 50 Páginas	2-CM
Folhas Avulsas Bloco com 5 12 Pautas	3-CM
PAUTANDO AS SETE - Caderno de Música (Iniciação)	4-CM

ISBN 85-7407-845-9



9 788574 070452



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio

E-mail: irmaos@vitale.com.br

Rua França Pinto, 42 Vila Mariana São Paulo SP  
CEP: 04016-000 Tel.: 011 574-7001 Fax: 011 574-7388

PAUL HINDEMITH

CURSO CONDENSADO DE

# Harmonia Tradicional

com predomínio de exercícios  
e um mínimo de regras

Tradução de

SOUZA LIMA

Edição autorizada para o Brasil por  
B. SCHOTT'S SÖHNE - Mainz

145-M



IRMÃOS VITALE  
EDITORES  
BRASIL

12.ª EDIÇÃO

PAUL HINDEMITH

CURSO CONDENSADO DE

# HARMONIA TRADICIONAL

com predomínio de exercícios  
e um mínimo de regras

Tradução de  
SOUZA LIMA

Edição autorizada para o Brasil por  
B. SCHOTT'S SÖHNE - Mainz

145 - M



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio  
E-mail: [irmaos@vitale.com.br](mailto:irmaos@vitale.com.br)  
Rua França Pinho, 42 Vila Mariana São Paulo SP  
CEP: 04016-000 Tel.: 011 5747001 Fax: 011 5747388

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hindemith, Paul

Curso condensado de harmonia tradicional : com  
predomínio de exercícios e um mínimo de  
regras / Paul Hindemith ; tradução de Souza Lima.  
-- 13. ed. -- São Paulo : Irmãos Vitale, 1998.

Título original: Traditional harmony.

"Edição autorizada para o Brasil por B.

Schott's Söhne - Mainz".

1. Harmonia I. Título.

98-5511

CDD-781.3

Índices para catálogo sistemático:

1. Harmonia : Música 781.3

PREFÁCIO

A Harmonia, nossa velha amiga, considerada antigamente como **me-**  
**todo** indispensável e inexecdível de ensinamento, leve que descer do pe-  
destal sobre o qual o respeito geral a tinha colocado. A culpa não é tanto  
da atitude de estudantes que só consideravam seu estudo como um mal  
necessário. Deve-se, isto sim, à convicção crescente de certos professores,  
pois que, se bem deva-se seguir as regras da harmonia por mero respeito à  
tradição, convém, entretanto, emancipar-se delas, se há intenção de empre-  
nder tarefas criadoras e ainda teorias de ordem superior, para seguir com  
segurança nosso caminho. A prática musical encaminhou-se por sendas,  
pelas quais o ensino da harmonia não a pôde seguir. Princípios constu-  
tivos que abrangem somente uma pequena fração das possibilidades do ma-  
terial harmônico; imitação com respeito ao estilo; dependência excessiva  
da notação; fundamentos acústicos insuficientes: eis aqui as razões que  
motivaram o atraso do estudo da harmonia, na controversia surgida entre  
a prática musical e o ensino teórico. Tenho escrito extensamente sobre  
esse tema. Na "Arte da Composição Musical" dediquei centenas de pá-  
ginas à crítica da teoria convencional da harmonia e a sugestões para seu  
melhoramento, de modo que posso dispensar aqui uma discussão extensa  
sobre este tema.

Apesar da evidente perda de prestígio que sofreu o ensino tradicional  
da harmonia, devemos considerá-la ainda como o setor mais importante do  
ensino teórico, pelo menos até que não tenha sido substituído por qual-  
quer novo sistema: sistema geralmente reconhecido, universalmente ado-  
tado, mais amplo e melhor em todo sentido. E ainda depois da introdu-  
ção de tal sistema, a harmonia conservará um alto posto, como método  
histórico que teve grande importância noutros tempos; e se bem que já  
não forme parte do programa de estudos do atormentado aluno de violino  
ou de piano, será de maior importância na educação dos futuros profes-  
sões de teoria e de história musical.

Em muitas situações, a atual, na qual a fé no poder mágico das anti-  
gas regras de harmonia está desaparecendo rapidamente, e a futura, na  
qual tais regras terão interesse somente para o estudante que analisa e

que dirige seu olhar ao passado, dificilmente sentirá alguém um grande desejo de empregar mais tempo que o absolutamente necessário à aquisição dos conhecimentos harmônicos. Portanto, o princípio fundamental para a instrução neste campo, deve ser o seguinte: dar ao estudante o material de que necessita, em forma condensada e insistindo constantemente sobre a base puramente histórica e o valor prático, único relativo ao estudo da harmonia, para logo tratar de pô-lo em contacto com métodos mais avançados. O ensino deve ser rápido, o que não quer dizer que deva ser descuidado. Brevidade e prolixidade podem combinar-se muito bem se se deixar de mencionar o incerto, o excepcional e o que está baseado em considerações puramente estilísticas e pessoais. Felizmente, a situação não é tal como pretendem fazer-nos crer muitos livros de texto que apresentam a harmonia como uma ciência profunda e difícil, quase como uma arte secreta. Pelo contrário, a harmonia é uma arte simples, baseada numas poucas regras empíricas derivadas de feitos históricos e acústicos, regras fáceis de aprender e aplicar, desde que se não as envolva em uma nuvem de nebulosidade pseudo-científica.

Pode, portanto, ser apresentada ao aluno sem dificuldade alguma em forma simples e concentrada.

Em minha opinião, o fato de — apesar de se ter a necessidade de uma instrução clara e breve — continuarem aparecendo grandes e grossos manuais de harmonia que encontram leitores, não é isso, de maneira alguma, sinal de contínua extensão e aperfeiçoamento do método. Como sistema teórico e como método pedagógico, a harmonia tem sido explorada e aperfeiçoada em seus mais recônditos esconderijos; seu material tem sido examinado, esmiuçado e reorganizado centenas de vezes e, com a melhor boa vontade do mundo, não se descobrirão caminhos que não tenham sido investigados. Parece-me que a maioria dos músicos procura aquietar remorsos quando prossegue lendo e estudando os intermináveis reagrupamentos e reedições das velhas verdades. Ninguém está realmente satisfeito com o que aprendeu durante seu estudo de harmonia. Por um lado o material lhe foi apresentado em forma pouco atraente; por outro, todas as demais atividades lhe pareciam mais interessantes que o estudo teórico que, geralmente, tem uma influência tão lamentavelmente pequena sobre as realizações musicais práticas que devem ser aprendidas nos primeiros anos. É assim que mais tarde se adquire o último livro de harmonia, tal como se haviam comprado outros antes d'êle, para recuperar, finalmente, o perdido (geralmente a intenção é o objetivo da empresa), descobrindo possivelmente, em última instância, alguns dos segredos cuja presença todo músico suspeita, mais ou menos, por trás do véu da teoria musical.

É como se bastasse apenas descerrar-se este obscuro véu para se poder contemplar o mistério do espírito criador. Mas não importa quantos livros de harmonia se leia, porque não trazem novas revelações; e mesmo as mentes mais poderosas fracassarão ao fazê-las, se por casualidade em preenderem a redação de um novo texto de harmonia.

Por que então esta nova tentativa, se pelo já dito será tão inútil de tão pouco proveito como todas as demais? A resposta a esta pergunta é que dou este passo atrás conscientemente, convencendo-me da sua relativa importância. Sua finalidade não é prover uma base tradicional aos princípios expostos na "Arte da Composição Musical" (o que não é necessário, pôsto que, para o leitor inteligente a tradição está presente em todas as páginas dessa obra), e sim facilitar o rápido aprendizado acima mencionado, e este da forma menos escolástica possível a fim de que se sinta continuamente uma estreita relação com a música viva. É certo que ainda neste livro há regras suficientes, mas foram reduzidas a um mínimo possível, enquanto que por outro lado dedicou-se especial cuidado em proporcionar material para trabalhos práticos. Trechos de música de todas as espécies e estilos (na medida em que um estilo pode estar representado pelo emprêgo de um conjunto especial de material harmônico) foram providos em grande quantidade, de modo que se um estudante recorrer, a poder de trabalho, a este conjunto de problemas de todo o tipo, sem que chegue a um conhecimento mais profundo e consciencioso do trabalho harmônico, depois de ter esmiuçado inúmeros, pesados e douts tratados de harmonia. Não se requer do estudante nenhuma classe de talento para a composição. Ao limitar-se estritamente ao procedimento técnico do encadeamento de harmonias, este livro possibilita a qualquer músico ou aficionado da música, desprovido da menor idéia criadora, o domínio dos exercícios proporcionados.

Está dentro da natureza da matéria que mesmo o plano de ensino mais condensado deve seguir aproximadamente o desenvolvimento histórico da composição musical, tal como se manifesta na composição livre, independente das regras dos livros de texto. Isto é certo pelo menos até este ponto: que os exercícios que empregam material harmônico simples correspondem a uma época mais primitiva da técnica da composição, enquanto que, à medida que o estudante domine mais acordes, progressões e relações tonais, vai-se aproximando mais estreitamente da prática das últimas décadas. Porém, como nossos exercícios, em princípio, não servem nem a fins históricos nem estilísticos, esta correspondência muito esquemática com a evolução da música desde 1600 até 1900, é de todo suficiente. Olhando

o passado como o fazemos desde uma época em que o material utilizado é conhecido em sua totalidade, até a técnica que ainda investiga e descobre, podemos deixar de lado muitos rodeios e caminhos marginais que os pesquisadores e descobridores originais tiveram que percorrer; de fato, a fim de chegar ao máximo do domínio de nossa matéria, podemos eliminar determinados procedimentos técnicos e valorizar outros, em comparação com a escala real dos compositores do passado. As bases históricas, físicas e fisiológicas de nossa forma de trabalho não são de importância aqui. Os que delas se interessam podem procurar essas temas na literatura correspondente. Também foi omitida aqui a inclusão de exemplos ilustrativos de literatura musical; cabe ao professor indicar ao estudante onde encontrar os modelos para seu trabalho. Os exercícios do livro conduzem o aluno desde os primeiros passos no estudo da harmonia, até às mais complexas combinações da técnica da alteração. Para grupos reduzidos, compostos de estudantes normalmente dotados, que se reúnem duas vezes por semana, este material proporcionará trabalho para um ou dois anos. Para estudantes menos capacitados, aos quais não bastam os exercícios dados, o professor poderá incluir exercícios suplementares, enquanto que os estudantes bem dotados poderão adquirir, talvez, considerável destreza, elaborando somente uma parte do material.

O fato de que a harmonia pode ser ensinada seguindo-se este método, foi demonstrado no curso para o qual e com cuja participação ativa foi escrito este manual. Na Escola de Música da Universidade de Yale, revisamos o material deste livro em poucas semanas. O desejo de ajudar outros professores e estudantes que tenham sentido profundamente a falta de abundante e variado material de exercício, foi o que me levou a publicar este pequeno livro.

PAUL HINDEMITH

## PREFÁCIO DA SEGUNDA EDIÇÃO

Para o autor de um livro de harmonia, frases tais como "60.º milhar", "20.ª edição", "Reimpressão a preço reduzido", terão sempre o som de um lendário canto de sereias. Em geral, o autor pode ficar contente se a quantidade de exemplares comparativamente reduzida da primeira edição encontrar compradores, sem muito trabalho. Com esta perspectiva, dificilmente poderia esperar algo mais que um interesse moderado por esta pequena obra, e menos ainda por ter surgido intencionalmente, como parte de trabalhos mais importantes, sem outra finalidade que a de apresentar a alguns professores e estudantes, em conflito com problemas similares, algum material de ensino que se considerasse prático. No entanto, apenas um ano após a primeira publicação, uma segunda edição se faz necessária. Que o fato se deva à natureza ou à concaenação do livro, ou que as condições atuais sejam particularmente favoráveis para a distribuição de uma tal obra, ou que as vendas sejam o resultado de uma mera curiosidade, são perguntas que devem permanecer sem resposta. Contento-me em deixar boa sorte a esta segunda edição, ao ser lançada a venda.

Nos exercícios propriamente nada foi mudado, salvo a eliminação de erros de impressão e inexatidões. Em troca, no texto efetuaram-se alguns acréscimos: foram melhoradas fórmulas pouco precisas, e, onde era necessário, foram introduzidas explicações adicionais.

PAUL HINDEMITH

New Haven, Abril de 1944.

## INDICE

	Pág.
PREFÁCIO .....	V
PREFÁCIO DA SEGUNDA EDIÇÃO .....	IX
CAPÍTULO I: Introdução .....	1
CAPÍTULO II: Tríades das harmonias principais .....	4
CAPÍTULO III: Acordes de sexta .....	13
CAPÍTULO IV: O acorde de sétima de dominante .....	19
CAPÍTULO V: Inversões do acorde de $V_7$ .....	26
CAPÍTULO VI: Acordes derivados do $V_7$ .....	35
CAPÍTULO VII: Notas estranhas ao acorde .....	40
CAPÍTULO VIII: Acorde de $\frac{6}{4}$ , acorde de $II\frac{6}{5}$ .....	50
CAPÍTULO IX: Acordes sobre II, III, VI e VII .....	55
CAPÍTULO X: Acordes de sétima de I, II, III, IV, VI e VII .....	63
CAPÍTULO XI: Alteração simples .....	76
CAPÍTULO XII: Dominantes secundárias .....	84
CAPÍTULO XIII: Outros tipos de alteração .....	90
CAPÍTULO XIV: Modulação — I .....	101
CAPÍTULO XV: Modulação — II .....	110
CAPÍTULO XVI: Exercícios suplementares .....	117

## **HARMONIA TRADICIONAL**

## CAPÍTULO I INTRODUÇÃO

### 1. *Requisitos preliminares*

Conhecimento das:

escala maior  
escala menor (em suas diferentes formas)  
tonalidade e sua progressão por quintas  
alterações  
valores das notas e das pausas  
sinais de indicação de compasso  
claves de sol e fá  
intervalos em tôdas suas formas

### 2. *Vozes*

Escrevemos para 4 vozes: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

A extensão de cada uma destas vozes é a seguinte:



Usamos dois pentagramas: o superior para Soprano e Contralto; o inferior para Tenor e Baixo.

### 3. *Triades*

O material empregado é o acorde perfeito em suas duas formas principais:



Nome das notas do acorde perfeito:

Inferior: fundamental

Média: terça

Superior: quinta.

Denominam-se os acordes de acôrdo com suas fundamentais, por exemplo: Dó maior, mi menor, etc.

Terminologia: letras maiúsculas — maior (Dó — acorde perfeito de Dó maior).

Letras minúsculas — menor (lá — acorde perfeito de lá menor).



## EXERCÍCIO 1

Toque-se no piano: Lá, lá, Dó #, ré b, Si b, si, Sol b, fá #.

### 4. Duplicações

Distribuição das notas de uma tríade entre as quatro vozes: uma delas deve ser duplicada.

Duplicações permitidas: a fundamental (de preferência), ou a quinta. (Não duplicar a terça).

Não cruzar as vozes (mantê-las na ordem natural: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo).

### 5. Distribuição das vozes

Posição cerrada dos acordes: nenhuma nota do acorde pode ser intercalada entre o Soprano e o Contralto ou entre o Contralto e o Tenor.



Posição aberta: notas do mesmo acorde podem ser intercaladas entre o Soprano e o Contralto ou entre o Contralto e o Tenor.



Distância das vozes: entre o Soprano e o Contralto ou entre o Contralto e o Tenor, nunca maior que uma oitava; entre o Tenor e o Baixo, qualquer distância.

Posições determinadas pela nota do soprano: posição de oitava, de quinta e de terça, as três cerradas ou espaçadas.



## EXERCÍCIO 2

Escrevam-se os seguintes acordes em tôdas as posições possíveis, espaçadas e cerradas:

Ré, Si b, Fá #, Lá b, Sol, mi, sol #, mi b, fá, si.

### 6. Tríades na escala

Podem-se construir tríades sobre tôdas as notas da escala. Para tanto devem ser empregadas unicamente as notas da escala.



Em menor:

(Emprega-se a escala menor harmônica).



Os graus da escala (e os acordes construídos sobre eles) designam-se por meio de algarismos romanos I - VII.

Em maior: I, IV e V são acordes perfeitos maiores;  
II, III e VI são acordes perfeitos menores;  
VII é um acorde diminuto.

Em menor: I e IV são acordes perfeitos menores;  
V e VI são acordes perfeitos maiores;  
II e VII são acordes diminutos;  
III é um acorde aumentado.

Nome das notas mais importantes da escala:

I Tônica  
V Dominante  
IV Subdominante  
VII Sensível

O acorde de dominante é um acorde perfeito maior em ambos os modos. Sua terça é a sensível.

## EXERCÍCIO 3

Toquem-se no piano os seguintes acordes, em tôdas as posições possíveis, espaçadas e cerradas:

Ré I, Mi b V, Fá # IV, Ré b II, sol I, dó # VI, lá b V, si I.

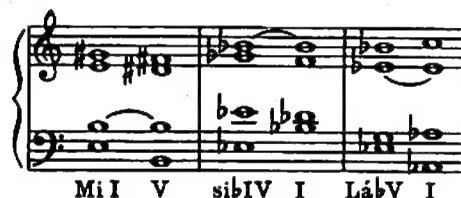
## CAPÍTULO II

### TRIÁDES DAS HARMONIAS PRINCIPAIS

1. *Encadeamento dos acordes principais: I-V, V-I e I-IV, IV-I.*  
*Sua forma mais simples:* Fundamental duplicada em ambos os acordes à oitava ou ao uníssono.

Procedimento:

- Escreva-se a progressão do baixo do primeiro acorde ao segundo.
- Complete-se o primeiro acorde.
- Mantenha-se no segundo acorde a nota comum a ambos.
- Conduzam-se as duas notas restantes do primeiro acorde por grau conjunto, às notas mais próximas do segundo.



O movimento das vozes:

- Movimento direto: Duas ou mais vozes movem-se na mesma direção.



- Movimento contrário: Duas vozes movem-se em direção oposta.



- Movimento oblíquo: Uma voz permanece fixa enquanto a outra se move.



## EXERCÍCIO 4

Escrevam-se os seguintes encadeamentos:

Lá I-V	mi I-V
Fá V-I	fá# V-I
Si I-IV	dó I-IV
Mi b IV-I	sol IV-I

## EXERCÍCIO 5

Toquem-se os seguintes encadeamentos:

Sol I-V	dó# I-V
Si b V-I	fá V-I
Mi b I-IV	lá I-IV
Ré b IV-I	si IV-I

2. *Forma mais complicada dos encadeamentos I-V e I-IV: duplicação da quinta no primeiro acorde, qualquer duplicação permitida no segundo.* Procedimento:

- Como no caso anterior.
- Como no caso anterior.
- Se se puder sustentar duas notas ao passar do primeiro acorde para o segundo, mantenha-se uma e conduza-se a outra pelo caminho mais curto (salto de uma terça maior ou menor) à nota mais próxima do segundo acorde.
- Se não se puder manter nenhuma nota, conduzam-se cada uma das três vozes superiores pelo caminho mais curto (por grau conjunto, ou por salto nunca maior que uma quarta) à nota mais próxima do segundo acorde.

Regras para a condução das vozes:

- Evite-se conduzir duas vozes quaisquer em oitavas consecutivas ou em uníssono:



(salto de ambas as vozes em igual direção a uma oitava).

- Evitem-se quintas consecutivas:



- c) Não se deve efetuar saltos das quatro vozes em movimento direto. Mesmo saltos de três vozes na mesma direção deverão ser tratados com cuidado. O excessivo impulso para a frente, criado por tal acúmulo de saltos, pode ser restringido, mantendo-se imóvel a voz restante ou conduzindo-a em direção oposta.

São permitidos, sem limites, saltos simultâneos de três vozes que não constituam mais que uma mudança de posição do mesmo acorde, sempre que a quarta voz permaneça imóvel ou que se mova em direção oposta. (Ver mais adiante o exercício 11).

### EXERCÍCIO 6

Escrevam-se encadeamentos das espécies explicadas:

Mib I-V	lá I-V
Sol V-I	sol# V-I
Solb I-IV	sib I-IV
Ré IV-I	réb IV-I

### EXERCÍCIO 7

Toquem-se encadeamentos das espécies explicadas:

Sib I-V	si I-V
Láb V-I	mi V-I
Fa# I-IV	fa I-IV
Mi IV-I	ré# IV-I

### 3. Encadeamentos dos acordes IV-V e V-IV.

*Sua forma mais simples:* ambos acordes com a fundamental duplicada. Procedimento:

- Como nos casos anteriores.
- Como nos casos anteriores.
- Conduzam-se as três vozes superiores em movimento contrário ao baixo e pelo caminho mais curto possível, às notas do segundo acorde. (Esta regra é aplicável em sua totalidade somente na forma mais simples da progressão IV-V e V-IV).

Regras para a condução das vozes:

- Duas vozes não devem mover-se em forma ascendente em direção a uma oitava partindo de um intervalo menor (oitavas ocultas).



- Duas vozes extremas não devem mover-se em forma ascendente em direção a uma quinta, partindo de um intervalo menor (quintas ocultas).



### EXERCÍCIO 8

Escrevam-se os seguintes encadeamentos:

Lá IV-V	fa V-IV
Sol# V-IV	si IV-V
Ré IV-V	réb V-IV

### EXERCÍCIO 9

Toquem-se os seguintes encadeamentos:

Mi IV-V	fa# V-IV
Si V-IV	sol IV-V
Dó# IV-V	mi# V-IV

*Forma mais complicada:* duplicação da quinta no primeiro acorde. Em alguns casos, este encadeamento só é possível quando se omite a quinta no segundo acorde, triplicando-se a fundamental. Procedimento:

- Como nos casos anteriores.
- Como nos casos anteriores.
- Conduza-se cada uma das três vozes superiores em qualquer direção e pelo caminho mais curto, às notas do segundo acorde. (Assim não se produzirão saltos maiores que uma quarta).

Regras para a condução das vozes:

- Nenhuma voz deve efetuar saltos de um intervalo aumentado ou diminuto.
- Evitem-se saltos maiores de uma quinta nas três vozes superiores.

## EXERCÍCIO 10

**Escrevam-se os seguintes encadeamentos com duplicação da quinta no primeiro acorde:**

La <sup>b</sup> IV-V	dó IV-V
Si - V-IV	mi IV-V
Mib V-IV	la <sup>b</sup> IV-V

O que foi dito anteriormente com relação ao segundo acorde nestes encadeamentos é aplicável, daqui em diante, em todos os acordes maiores e menores: pode-se omitir a quinta.

## EXERCÍCIO 11

**Escrevam-se os seguintes encadeamentos (indicação de graus e ritmo dados):**

[illegible]

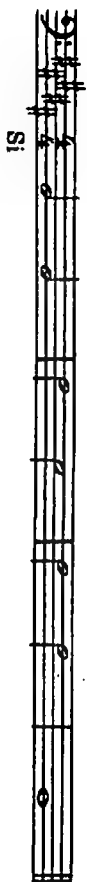
Quando se repete a harmonia, a posição do acorde deve ser mudada.

**EXERCÍCIO 12**  
**(Baixo com indicação de graus)**

### EXERCÍCIO 13

Pequeno baixo (Baixo sem indicação de graus)

Sobre cada nota do pequeno baixo deve-se formar o acorde correspondente.

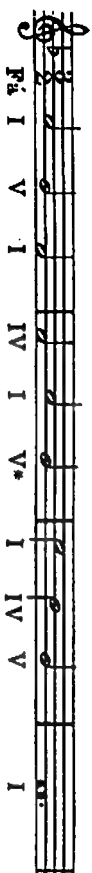
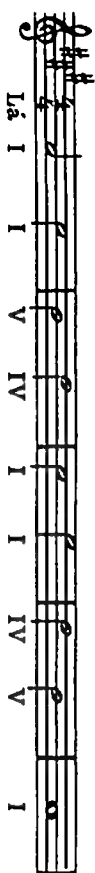
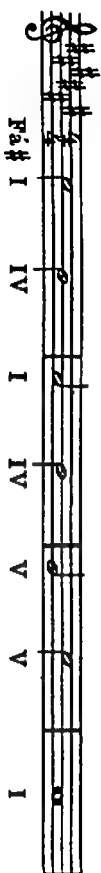


As alterações abaixo das notas do baixo, referem-se a sua lãnga.

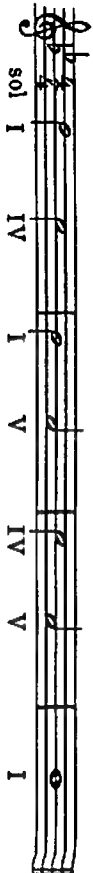
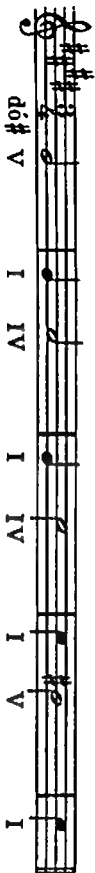


### EXERCÍCIO 14

(Melodia com indicação de graus)



\* Não há razão para evitar as quintas por movimento contrário, que provém de tais passagens melódicas (que muitos livros proíbem).



EXERCÍCIO 15  
(Melodia sem indicação de graus)

Exercise 15 consists of eight staves, each showing a melodic line in a different key. The keys are indicated by the key signature and the starting note of the melody:

- Staff 1: F# major (F#4)
- Staff 2: C major (C4)
- Staff 3: Bb major (Bb4)
- Staff 4: Ab major (Ab4)
- Staff 5: E major (E4)
- Staff 6: D major (D4)
- Staff 7: Bb major (Bb4)
- Staff 8: A major (A4)

CAPÍTULO III  
ACORDES DE SEXTA

1. Inversão dos acordes maiores e menores.

A triad in the bass clef with the third note in the bass position.

Indicação do baixo numerado: 6

Duplicações: fundamental ou quinta (por enquanto não a terça).  
Posição de oitava ou de quinta (não de terça).

Triad in the bass clef with the third note in the bass position, duplicated in the fundamental and fifth positions.

EXERCÍCIO 16

Escrevam-se e toquem-se os seguintes acordes de sexta em diferentes posições:

Lá	I <sub>6</sub>	lá	V <sub>6</sub>
Fá#	V <sub>6</sub>	mi	I <sub>6</sub>
Mib	IV <sub>6</sub>	ré#	IV <sub>6</sub>
Si	I <sub>6</sub>	si	V <sub>6</sub>

Triad in the bass clef with the third note in the bass position, duplicated in the fundamental and fifth positions.

A quinta pode ser omitida e a fundamental triplicada:

2. Encadeamento entre acordes de sexta consecutivos ou entre acordes de sexta e acordes fundamentais, tratados do mesmo ponto de vista que as progressões que se referem somente a acordes fundamentais.

Procedimento recomendado para efetuar encadeamentos simples e corretos:

- Se dois acordes têm uma nota comum, esta deve ser mantida.
- Conduza-se cada uma das vozes empregando os menores intervalos possíveis.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on the top staff, and the bass line is on the bottom staff. The notes are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
Treble	G4, A4, Bb4	C5, Bb4, A4	G4, F4, E4	D4, C4, Bb3
Bass	F3, E3, D3	C3, Bb2, A2	G2, F2, E2	D2, C2, Bb1

(Indicação de graus e ritmo dados)

Mi  $\frac{4}{4}$   $\dot{\downarrow}$  I  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> | I  $\dot{\downarrow}$  I  
 Lab  $\frac{3}{4}$   $\dot{\downarrow}$  I  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I  
 Sol  $\frac{2}{4}$   $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I  
 Mi b  $\frac{3}{4}$   $\dot{\downarrow}$  IV<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I  
 Fa#  $\frac{6}{8}$   $\dot{\downarrow}$  I  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I  
 si b  $\frac{2}{2}$   $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  V<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  IV<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I  
 mi  $\frac{3}{4}$   $\dot{\downarrow}$  I  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I  
 sol  $\frac{6}{8}$   $\dot{\downarrow}$  I  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  I |  $\dot{\downarrow}$  IV |  $\dot{\downarrow}$  IV<sub>6</sub> |  $\dot{\downarrow}$  V |  $\dot{\downarrow}$  I

a) Saltos de oitava ou sexta.

**b) Saltos de intervalos aumentados ou diminutos para a sensível.**

**Significado dos números:**

**Nota sem número = Acorde fundamental**

**6 = Acorde de sexta**

The first system of the musical exercise consists of six staves, each with a different starting note and a corresponding label: Réb, Mi, Sol, Sib, la, and si. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The notation is in a single system, with the staves arranged vertically.

# EXERCÍCIO 19 (Pequeno baixo)

Lá  
 Fá  
 Dó  
 Mib  
 sol#  
 sib  
 lá#  
 mi

# EXERCÍCIO 20 (Melodias com indicação de graus)

Daqui em diante não é mais necessário conduzir sempre as três vozes superiores pelo caminho mais curto, ao passar d'um acorde ao seguinte nem manter as notas comuns. Os saltos de oitava ou de sexta podem também ser efetuados nas vozes superiores.

Ré I V I<sub>6</sub> IV V V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I  
 Fá I IV I<sub>6</sub> V I<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I  
 Fa# I IV I V<sub>6</sub> I IV IV I I<sub>6</sub> V IV I  
 Lá I V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V I V I IV IV V\* I<sub>6</sub> V I  
 dó I V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> V I IV<sub>6</sub> IV V I I<sub>6</sub> IV V I  
 fá# I V<sub>6</sub> V I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> I  
 láb I IV I IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> IV V I  
 ré I V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I IV IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I IV I

\* Baixo e tenor em uníssono.



## EXERCÍCIO 21

(Melodias sem indicação de graus)

Depois de uma cesura claramente perceptível na melodia ou no baixo numerado, as quatro vozes podem saltar na mesma direção.

## CAPÍTULO IV

### O ACORDE DE SÉTIMA DE DOMINANTE

1. O acorde de sétima de dominante consiste no acorde perfeito da dominante ao qual se acrescenta a sétima de sua fundamental.

Posições possíveis: de terça, quinta, sétima (não de oitava). Característica típica: a quinta diminuta ou, nas posições que não sejam as de sétima, a quarta aumentada (trítono).

2. A quinta diminuta e a quarta aumentada exigem resolução.

Resolução da quinta diminuta:

Resolução da quarta aumentada:

Em ambos os casos a sensível sobe à tônica.

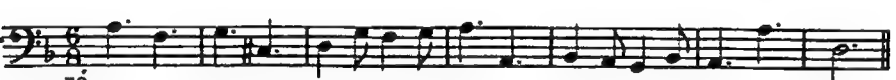
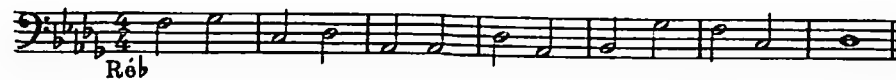
3. Encadeamento do acorde de sétima de dominante com o acorde de tônica. Procedimento:

- a) Escreva-se a progressão do baixo.
- b) Complete-se o primeiro acorde.
- c) Resolva-se a quinta diminuta ou a quarta aumentada.
- d) Conduzam-se as outras vozes ao acorde seguinte pelo caminho mais curto.

A quinta do acorde de sétima de dominante pode ser suprimida, e quando isso acontece torna-se possível a posição de oitava. Quando o acorde de sétima de dominante contém sua quinta, o acorde de resolução está desprovido dela. O contrário também é certo: V<sub>7</sub> sem quinta — I com quinta.



**EXERCÍCIO 26**  
(Pequeno baixo)



De agora em diante, a *têrça* pode ser duplicada em acordes fundamentais e em acordes de sexta.

Exemplos nos quais a duplicação da *têrça* pode ser de grande proveito:

a) Acordes de sexta.



b) Resolução do acorde V<sub>7</sub>.



Aconselha-se não duplicar a *têrça*, por ser a sensível de um acorde de dominante (perigo de oitavas consecutivas). A sétima tampouco deve ser duplicada.

**EXERCÍCIO 27**

(Melodias com indicação de graus)



# EXERCÍCIO 28

(Melodias sem indicação de graus)

Quando não há outra indicação, o último acorde deve ser sempre o de tônica. O acorde final deve estar sempre em estado fundamental, nunca invertido.

Mi I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I<sub>6</sub>— V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub>—  
 IV<sub>6</sub> IV— I I<sub>6</sub>— V V<sub>7</sub> I  
 dó IV IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I IV IV<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> V I<sub>6</sub>  
 IV<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub> V IV<sub>6</sub> IV V<sub>6</sub>— I IV I  
 fá# I— V<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I— IV IV<sub>6</sub> IV  
 V<sub>6</sub>— I I<sub>6</sub> I V V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I (Maior)  
 sib I<sub>6</sub> I IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV I  
 IV I<sub>6</sub> V I V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I  
 si I IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V I IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub>  
 I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> I

Mib  
 Lá  
 Sol  
 Sib  
 fá  
 sol#  
 dó  
 mi  
 V<sub>7</sub>  
 IV<sub>6</sub>

## CAPÍTULO V

### INVERSÕES DO ACORDE DE $V_7$

1. Há três inversões possíveis do acorde de sétima de dominante, cada uma das quais em três posições:

Acorde  $V_5^6$  = a terça no baixo:  
(posição de terça impossível).



Acorde  $V_3^4$  = a quinta no baixo:  
(posição de quinta impossível).



Acorde  $V_2$  = a sétima no baixo:  
(posição de sétima impossível).



A numeração para estes acordes é a seguinte:  $\frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$ .

A quinta do acorde pode ser suprimida nas inversões de  $\frac{6}{5}$  e 2; nestes casos a fundamental (Sol, nos exemplos dados mais acima) é duplicada.

2. Encadeamentos  $V_5^6 (V_3^4, V_2)$  — I: procedimento como em  $V_7$  — I.  
Resoluções normais:  
 $V_5^6$  ao I fundamental.  
 $V_3^4$  ao I fundamental ou  $I_6$ .  
 $V_2$  ao  $I_6$ .

### EXERCÍCIO 29

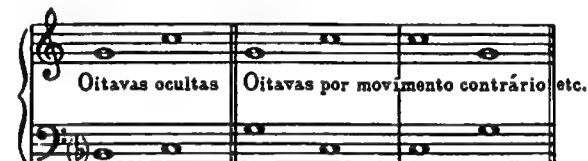
Escrevam-se os seguintes acordes em qualquer posição:

Mi $V_5^6$	Fá $V_3^4$	lá $V_2$	sol $V_5^6$
Ré $V_3^4$	Sol $\flat$ $V_2$	dó $V_5^6$	mi $\flat$ $V_3^4$
Si $V_2$	Dó $\sharp$ $V_5^6$	ré $\flat$ $V_3^4$	dó $\sharp$ $V_2$
Lá $\flat$ $V_5^6$	Si $\flat$ $V_3^4$	fá $\sharp$ $V_2$	sol $\sharp$ $V_5^6$

Toquem-se estes acordes no piano e resolva-se cada um deles na respectiva forma de I.

Encadeamentos  $V_5^6 (V_3^4, V_2)$  — IV: procedimento como em  $V_7$  — IV (não há resolução normal da quinta diminuta ou da quarta aumentada).

Desde agora são permitidos os seguintes encadeamentos nas vozes extremas:



as oitavas por movimento contrário, somente no fim de um exercício ou de uma secção articulada claramente.

### EXERCÍCIO 30

(Graus e ritmo dados)

Em muitos encadeamentos a quinta diminuta (ou quarta aumentada) do acorde de sétima de dominante ou de suas inversões, não pode ser normalmente resolvida. Porém, seguindo-se as regras dadas, é possível escrever estes encadeamentos de maneira perfeitamente aceitável.

Lá  $\frac{3}{4}$  I  $V_2$  I $_6$   $V_5^6$  I  $V_6$  I | V | IV $_6$   $V_5^6$  I IV V  $V_5^6$  I ||

Sol  $\frac{2}{4}$  I  $V_3^4$  I $_6$  IV V  $V_5^6$  I  $V_2$  I $_6$  IV V  $V_2$  I $_6$  IV V  $V_2$  I $_6$  IV I ||

Mi $\flat$   $\frac{6}{8}$  I  $V_5^6$  I I $_6$  IV IV $_6$  V | IV $_6$   $V_5^6$  I  $V_2$  I $_6$  IV  $V_7$  I ||

Si  $\frac{2}{2}$  I  $V_6$  I |  $V_7$  IV $_6$   $V_7$  | IV $_6$  V IV IV $_6$  |

I I |  $V_2$  I $_6$   $V_3^4$  | I  $V_2$  I $_6$  | IV IV $_6$   $V_7$  | I ||

ré  $\frac{2}{4}$  IV  $V_2$  IV  $V_2$  |  $V_3^4$  IV  $V_3^4$  I | I $_6$  IV V | IV $_6$  V  $V_2$  I $_6$   $V_7$   $V_7$  I ||



As alterações colocadas diante de um número, afetam o intervalo indicado por ele, partindo do baixo.

EXERCÍCIO 32  
(Pequenos baixos)

Ainda que aparentemente resulte bem um acorde de  $V_2$ , o efeito vigoroso da progressão do baixo justifica que consideremos o acorde como revestido de toda a força de um  $V_7$ . Excetuando-se este caso, o cruzamento das vozes deve ser evitado na medida do possível.

Em posição cerrada, num acorde de  $V_7$  é inevitável, às vezes, passar o

# EXERCÍCIO 33

(Melodias com indicação de graus)

Exercise 33 consists of ten staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The staves are labeled with notes and harmonic degrees as follows:

- Staff 1: Mi I V IV I<sub>6</sub> IV V<sub>6</sub> I<sub>6</sub> I V I<sub>6</sub> V
- Staff 2: V<sub>6</sub> I IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> IV V I V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I
- Staff 3: Si<sub>b</sub> I IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub>
- Staff 4: I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>3</sub> I IV IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I
- Staff 5: Sol I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> I V<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I
- Staff 6: I<sub>6</sub> V IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I
- Staff 7: Fa<sub>3</sub> I IV I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> I IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>
- Staff 8: V<sub>6</sub> I IV V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I
- Staff 9: dó I V<sub>6</sub> V<sub>3</sub> I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> I IV IV<sub>6</sub> V
- Staff 10: IV IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV V V<sub>3</sub> I IV V V<sub>3</sub> I

Exercise 34 consists of six staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The staves are labeled with notes and harmonic degrees as follows:

- Staff 1: mi I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I IV IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub>
- Staff 2: I IV V<sub>7</sub> I IV<sub>6</sub> V I<sub>6</sub>
- Staff 3: IV I<sub>6</sub> I V<sub>7</sub> I
- Staff 4: I<sub>6</sub> I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> I
- Staff 5: V<sub>3</sub> I IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V V<sub>7</sub> I
- Staff 6: si I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> IV V I

# EXERCÍCIO 34

(Melodias sem indicação de graus)

Não devem ser empregados como acordes finais de exercícios, acordes de sétima e combinações similares, como tampouco suas inversões.

Exercise 34 continues with two more staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The staves are labeled with notes and harmonic degrees as follows:

- Staff 7: I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I
- Staff 8: Si<sub>b</sub> I IV IV<sub>6</sub> V I



## CAPÍTULO VI ACORDES DERIVADOS DO $V_7$

1. O acorde de nona de dominante consiste num  $V_7$  ao qual se acrescenta a nona de sua fundamental:

Dó  $V_9$  . dó  $V_9$

Inversões:  $V_5^7$  e  $V_4^{10}$

Indicação de baixo numerado:  $9, 6, 5$  e  $10, 6, 5$

Na escrita a quatro partes, o acorde de nona e suas inversões, empregam-se, geralmente, como segue:

- a) a quinta é suprimida;
- b) a nona se acha na voz superior;
- c) as duas vozes superiores não devem formar uma segunda.

Dó  $V_9$    Dó  $V_5^7$    Dó  $V_4^{10}$

Não obstante, as duas vozes superiores podem (em  $V_5^7$  e  $V_4^{10}$ ) ser colocadas a uma distância de nona; portanto, já não se aplica, com tanto rigor, a regra que estabelece a oitava como distância máxima entre as duas vozes superiores.

2. Acorde de sétima de dominante com sexta:

Dó  $V_7^{13}$    Dó  $V_7^{13}$

A quinta é substituída pela sexta.

Inversões:

Dó (dó)  $V_{5}^{11}$       Dó (dó)  $V_{2}^{7}$

A sexta fica quase sempre na voz superior.

Indicação do baixo numerado:  $\frac{18}{7}, \frac{11}{6}$  e  $\frac{7}{5}$

Nos encadeamentos, os dois derivados ( $V_9, V_{13}^7$ ) e suas inversões são tratados como  $V_7$  e suas inversões correspondentes.

A nota característica destes acordes de dominante (9 em  $V_9$ , 6 [13] em  $V_{13}^7$ ) pode ser alcançada mediante um intervalo diminuto ou aumentado.

### EXERCÍCIO 35

Escrevam-se os seguintes acordes:

Lá $V_9$	si $V_9$
Mib $V_{5}^{7}$	fá $V_{5}^{7}$
Ré $V_{4}^{10}$	lá $V_{4}^{10}$
Solb $V_{7}^{13}$	sol $V_{7}^{13}$
Mi $V_{5}^{11}$	ré# $V_{5}^{11}$
Sib $V_{2}^{7}$	lá $V_{2}^{7}$

Toquem-se estes acordes no piano e resolvam-se em sua respectiva forma de I ( $V_{4}^{10}$  e  $V_{2}^{7}$  em  $I_6$ , vide Capítulo V, secção 2).

### EXERCÍCIO 36

(Graus e ritmo dados)

Para evitar saltos desnecessários em tôdas as vozes, deve-se escolher cuidadosamente a posição dos acordes.

Lá  $\frac{3}{4}$  I     $V_{4}^{10}$      $I_6$      $V_5$     I    IV    V    IV     $V_3$     I     $I_6$     V     $V_{5}^{11}$     I

Fá  $\frac{4}{8}$  I     $V_{5}^{7}$      $I_6$     I    V     $V_{2}^{7}$      $I_6$     IV    I     $I_6$     I     $V_9$      $V_5$     I     $I_6$     I     $V_9$      $V_{7}^{13}$     I    IV    I    dó    V    IV     $V_{2}^{10}$      $I_6$     IV    V     $V_{5}^{11}$     I    V     $V_{2}^{7}$      $I_6$     IV     $V_9$      $V_7$     I    sol#    I     $V_{5}^{7}$     I     $V_2$      $I_6$      $V_{3}^{4}$     I     $V_{2}^{10}$      $I_6$      $V_5$     I    IV $_6$     V     $V_5$     I     $V_{7}^{13}$     I

### EXERCÍCIO 37

(Baixos parcialmente numerados)

Mi 9    8     $\frac{13}{7}$     6

6     $\frac{7}{5}$      $\frac{11}{5}$

Solb 6     $\frac{10}{2}$     6     $\frac{7}{5}$

6     $\frac{11}{5}$      $\frac{7}{2}$      $\frac{13}{7}$

# EXERCÍCIO 38

(Melodias com algumas indicações de graus)

Four staves of music in different keys and time signatures, each with specific chord and scale degree markings:

- Staff 1: *Lãb*,  $V_2^{10}$ ,  $V_6^{11}$ ,  $V_5$
- Staff 2:  $V_6^8$ ,  $V_7^9$ ,  $V_5$ ,  $V_6^{11}$ ,  $V_5$
- Staff 3: *Ré*,  $V_2^{10}$ ,  $V_6^8$ ,  $IV_6$ ,  $V_6$ ,  $V_7^{13}$ ,  $V_2$ ,  $V_5^{11}$
- Staff 4:  $V_2^7$ ,  $I_6$ ,  $V_6^{11}$ ,  $V_7^{13}$

Nos encadeamentos em que se emprega  $V_7^{13}$  são produzidas com frequência oitavas consecutivas:

A diagram showing two staves. The top staff has a  $V_7^{13}$  chord. The bottom staff shows the same chord with an octave shift, indicated by a double bar line and a small 'x'.

Three staves of music in different keys and time signatures, each with specific chord and scale degree markings:

- Staff 1: *mi b*,  $IV_6$ ,  $V_6^{11}$ ,  $I$ ,  $V_2$ ,  $I_6$ ,  $V_7^9$ ,  $I$
- Staff 2:  $V_5^{11}$ ,  $V_5^8$ ,  $I$ ,  $IV$ ,  $V_2^{10}$ ,  $V_2$ ,  $I_6$ ,  $V_7^{11}$
- Staff 3: *dó#*,  $V_6^8$ ,  $V_7$ ,  $V_7^{13}$ ,  $V_9$ ,  $V_7^{13}$ ,  $V_6^8$

Staff 1: *fã*,  $h$ ,  $9$ ,  $h_2$ ,  $6$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $6$ ,  $5$

Staff 2:  $h$ ,  $13$ ,  $h$ ,  $6$ ,  $h$ ,  $11$ ,  $6$ ,  $5$

Staff 3:  $sl$ ,  $7$ ,  $6$ ,  $5$ ,  $10$ ,  $h_2$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $13$ ,  $7$ ,  $h$

Staff 4:  $6$ ,  $7$ ,  $h_2$ ,  $6$ ,  $h$ ,  $11$ ,  $6$ ,  $5$

As sucessões de oitavas e quintas ocultas mencionadas na página 7 podem ser usadas:

entre duas vozes intermediárias, ou entre a voz superior e uma intermediária.

(Veja-se também a página 27). Não obstante devem-se tornar menos evidentes por meio de rigoroso movimento contrário de uma das outras vozes, pelo menos.

Todavia seguir-se-á evitando, em tôdas as vozes, as seguintes oitavas ocultas e as similares que se originam quando duas vozes se deslocam de uma sétima ou de uma nona para uma oitava:

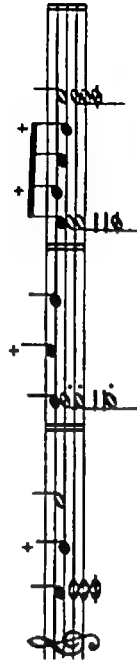
A musical staff showing various intervals and movements that are considered forbidden or less desirable in voice leading.

Daquí em diante fica permitido chegar, por meio de um intervalo aumentado ou diminuído, não somente às notas já mencionadas (9 em  $V_9$ , 6 em  $V_7$  e a sensível) como também a outras quaisquer, quando disso resultar uma fluidez maior na condução das vozes (especialmente em menor) ou para evitar erros mais graves.

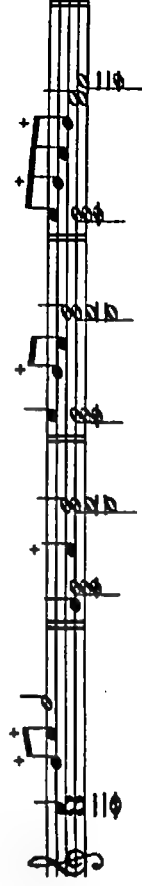
## CAPÍTULO VII

### NOTAS ESTRANHAS AO ACORDE

1. A *bordadura* aparece entre uma nota do acorde e sua repetição, em posição métrica mais fraca que esta e à distância de uma segunda superior ou inferior:



2. As *notas de passagem* formam um ou mais intervallos de segunda entre duas notas diferentes de um acorde e se apresentam em posição métrica mais fraca que estas:



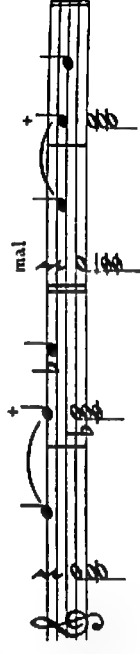
3. O *retardo* precede a uma nota do acorde por uma distância de segunda. É preparado incluindo-o como nota própria no acorde anterior e é resolvido levando-o por grau conjunto à nota harmônica correspondente. O retardo ocorre em posição métrica mais forte que sua preparação ou resolução:



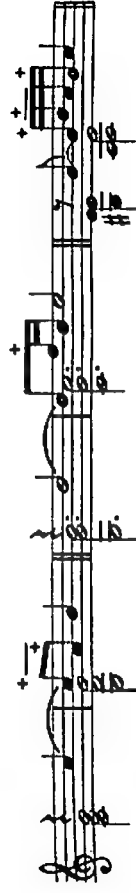
Os retardos que resolvem em forma ascendente são menos frequentes que os que resolvem em forma descendente:



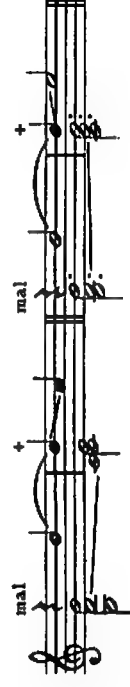
Quando o retardo resolve na terça de um acorde, nada impede que se a duplique quando o referido acorde é um acorde menor. Não obstante, num acorde maior, tal duplicação pode se tornar incômoda e deve sempre ser evitada quando a terça é a sensível (terça do acorde de dominante).



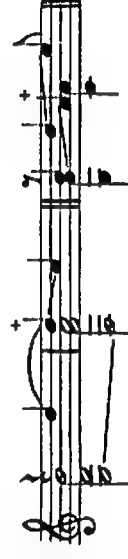
Entre o retardo e a resolução podem ser intercaladas outras notas:



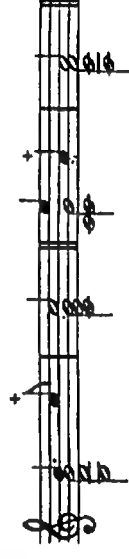
Tenha-se cuidado com as oitavas e quintas consecutivas:



É possível somente em tempo lento:



4. A *antecipação* é uma nota própria de um acorde que é antecipada, no acorde anterior imediato, em posição métrica fraca:



5. A *apojalura* é um retardo sem preparação. Tudo o que se disse sobre o retardo, excetuando-se o referente à sua preparação, aplica-se também a ela:



Sol I I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V I

V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> I V V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

mi I V<sub>2</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I

V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>13</sup>

Ré I I<sub>6</sub> IV V I IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I

I<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> V V<sub>5</sub><sup>6</sup> I I<sub>6</sub>

IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> IV V V<sub>5</sub><sup>11</sup> I

si I IV I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V IV

I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I IV I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

Lá I I<sub>6</sub> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>7</sub>

V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I IV<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

IV I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I IV V<sub>9</sub> I

fa# I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub> IV V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> IV V<sub>7</sub><sup>13</sup> I

Mi I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I IV<sub>6</sub> I

V V<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

do# I V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>6</sub><sup>6</sup> I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I V

I V<sub>2</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

Si I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV

I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I V<sub>3</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> I

sol# I<sub>6</sub> V<sub>5</sub> I IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV V<sub>3</sub> I<sub>6</sub>

V<sub>7</sub> I V<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> I I<sub>6</sub>

IV IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>5</sub> I IV

V<sub>5</sub> I V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV I

Solb I IV V<sub>3</sub> I<sub>6</sub>

IV I<sub>6</sub> V<sub>6</sub>(<sub>5</sub>) I IV I

mi<sub>b</sub> I V<sub>6</sub> I V

I IV V<sub>7</sub> I

Ao harmonizar melodias sem indicação de graus, deve-se dedicar especial atenção à perfeita elaboração do baixo. Aconselha-se escrever primeiro a parte completa dêste, pensando, entretanto, sempre nos acordes que deverão ser realizados de acôrdo com a melodia dada.

Réb

sib I I<sub>6</sub>

IV V<sub>7</sub> I

La<sub>b</sub>

V<sub>9</sub> IV

fa V<sub>9</sub>

V<sub>5</sub><sup>7</sup> I V<sub>5</sub><sup>6</sup>

mas não esta :

Assim é permitida esta progressão :

Quando se empregam notas alheias ao acorde, às vezes produzem-se quintas consecutivas entre estas e as notas próprias do acorde. Tais quintas podem ser empregadas sem vacilar. Mas, em troca, as oitavas consecutivas que surgem deste modo devem ser estritamente evitadas. As quintas consecutivas entre duas notas estranhas de igual espécie (dois retardos, duas notas de passagem, etc.) são, entretanto, tão inômodas como as que aparecem entre notas próprias e por isso devem ser evitadas.



## CAPÍTULO VIII

### ACORDE DE $\text{I}_4^6$ , ACORDE DE $\text{II}_4^6$

1. *Acorde de  $\text{I}_4^6$ : a segunda inversão de um acorde.*



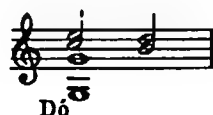
A quinta acha-se no baixo.

Indicação do baixo numerado:  $\text{I}_4^6$

Duplicações: de preferência a quinta; com menos frequência a oitava ou a terça.

Emprêgo mais freqüente de  $\text{I}_4^6$ :

- a) antes de um acorde de dominante numa cadência final. Neste caso o efeito é o de um V grau com duas apojeturas:



- b) como acorde de passagem ou dupla bordadura (neste caso tem a mesma função que as notas de passagem ou as bordaduras):



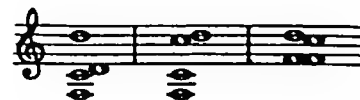
$\text{IV}_4^6$  e  $\text{V}_4^6$  são comumente usadas como acordes formados por bordaduras, notas de passagem ou antecipações.

2.  $\text{II}_4^6$ : *acorde de subdominante com sexta acrescentada.*



Particularmente útil em finais (antes de  $\text{I}_4^6$ , V ou  $\text{V}_7$ ).

As notas que constituem a segunda (ou nona) característica do acorde, não podem ser omitidas, enquanto que a nota que estabelece o caráter maior ou menor do dito acorde é, às vezes, suprimida. Neste caso a duplicação é facultativa:



Este  $\text{II}_4^6$  incompleto, da mesma forma que  $\text{I}_4^6$ , é empregado amiúde como acorde vizinho de um acorde de dominante seguinte. Neste caso, a nota que é tratada como apojetura (ou retardo) com resolução à terça do acorde de dominante, não se deve duplicar:



### EXERCÍCIO 40

Escrevam-se os seguintes acordes em diferentes posições:

Fá $\text{I}_4^6$	Ré $\text{V}_4^6$	sol# $\text{IV}_4^6$	Lá# $\text{II}_4^6$
mi $\text{I}_4^6$	si $\text{IV}_4^6$	fá# $\text{V}_4^6$	mi# $\text{II}_4^6$

### EXERCÍCIO 41

Toquem-se os encadeamentos seguintes:

Lá $\text{I}_4^6$ - $\text{V}_7$ -I.	mi $\text{V}$ - $\text{I}_4^6$ -IV.
Sol $\text{I}$ - $\text{IV}_4^6$ -I.	dó $\text{IV}$ - $\text{I}_4^6$ -V-I.
Mi# $\text{IV}$ - $\text{V}_4^6$ -I.	dó# $\text{I}_6$ - $\text{II}_4^6$ - $\text{I}_4^6$ - $\text{V}_7$ -I.
Fá# $\text{II}_4^6$ - $\text{V}_7$ -I.	mi# $\text{I}_6$ - $\text{V}_4^6$ -I- $\text{II}_4^6$ - $\text{I}_4^6$ - $\text{V}_7$ -I.

Para facilitar este exercício, escrevam-se as notas do baixo, e que sejam usadas como um auxílio ao tocar.

### EXERCÍCIO 42

(Baixos numerados)

As melodias que serão realizadas sobre os baixos numerados, não devem ser arrastadas penosamente de uma nota à outra. O estudante deverá tratar de idealizar uma linha melódica fluida. Escreva-se toda a melodia antes de elaborar as vozes intermediárias.



Musical exercises for page 52, featuring ten staves of music in G major. The exercises include various chordal and melodic patterns. The first staff starts with a "dó" (do) label. The fifth staff has a "Mi" label. The eighth staff has a "lá" label. The tenth staff starts with a "dó" label.

**EXERCÍCIO 43**  
 (Melodias com e sem indicação de graus)

Musical exercises for page 53, featuring ten staves of music in G major. The exercises include various chordal and melodic patterns. The first staff starts with a "dó" (do) label. The fifth staff has a "Mi" label. The eighth staff has a "lá" label. The tenth staff starts with a "dó" label.

$\text{Ia}$   $\text{II}_5^6$   $\text{V}_7^{13}$   
 $\text{I}_4^6$   $\text{II}_5^6$   $\text{V}_5^{11}$   $\text{IV}_4^6$   $\text{I}$   
 $\text{Fa}$   $\text{II}_5^6$   $\text{I}$   $\text{V}_4^6$   $\text{I}_6$   $\text{V}_4^6$   
 $\text{IV}_4^6$   $\text{IV}_6$   $\text{I}_4^6$   $\text{IV}$   $\text{I}_4^6$   $\text{IV}_6$   $\text{V}_7^{13}$   
 $\text{La}$   $\text{I}$   $\text{IV}_4^6$   $\text{I}$   $\text{II}_5^6$   $\text{I}_4^6$   $\text{IV}_6$   $\text{IV}$   $\text{V}_2$   $\text{I}_6$   $\text{V}_3^4$   
 $\text{V}_7^{13}$   
 $\text{mi b}$   $\text{II}_5^6$   
 $\text{V}$   $\text{I}_4^6$   $\text{V}_7$   $\text{IV}_4^6$   $\text{V}_9$   
 $\text{Si}$   $\text{I}_4^6$   $\text{II}_5^6$   $\text{IV}_6$   $\text{I}_4^6$   $\text{II}_5^6$

## CAPÍTULO IX

### ACORDES SÔBRE II, III, VI e VII

#### 1. Maior:

II, III e VI são acordes menores.  
VII é um acorde diminuto (vide página 3).

#### Menor:

VI é um acorde maior.  
II e VII são acordes diminutos.  
III é um acorde aumentado (vide página 3).

Os acordes maiores e menores e suas inversões devem ser tratados exatamente como os acordes sôbre I, IV, V e suas inversões.

#### 2. Acorde diminuto: são preferíveis as inversões (especialmente o acorde de sexta).

Duplicações: em tôdas as formas o som mais indicado para ser duplicado é aquele que não forma parte da quinta diminuta (ou quarta aumentada).

O tratamento mais satisfatório do acorde diminuto e suas inversões consiste na resolução da quinta diminuta (ou quarta aumentada).

#### 3. Acorde aumentado: a nota sensível nêle contida, não deve ser duplicada. Às vêzes, soprano ou baixo, ou ambos ao mesmo tempo, incidem com tanta força sôbre o conjunto das vozes que tais regras de precaução não podem ser observadas. Torna-se então de todo impossível evitar em tais encadeamentos certa deficiência na condução das vozes (por exemplo quintas e oitavas ocultas). De fato, também, noutros encadeamentos, ainda de menor envergadura, será, às vêzes, imprescindível admitir deficiências na condução das vozes em favor de outros elementos (linha melódica, estrutura do baixo, progressão das notas fundamentais, etc.). Em tais casos, as quintas e oitavas ocultas não são, em geral, o pior caminho para sair da dificuldade. Não obstante, convém evitá-las sempre que possível nas vozes extremas.

### EXERCÍCIO 44

(Indicação de graus e ritmo dados)

$\text{Mi}$   $\frac{2}{2}$   $\text{I}$   $\text{III}$   $\text{IV}$   $\text{II III}$   $\text{I}$   $\text{IV}_6 \text{V}_6$   $\text{III}_6 \text{VI}$   $\text{IV}$   $\text{I}_4^6 \text{VI}$   $\text{V}_5^6$   $\text{I}$   $\text{II}_6$   $\text{I}_4^6$   $\text{V}_7$   $\text{I}$   $\parallel$



# EXERCÍCIO 46

(Melodias com indicação de graus)

A relativa riqueza do material harmônico que já temos à nossa disposição, permite-nos que quebre os limites do estrito estilo vocal ao qual nos temos sujeitado até agora. Continuaremos escrevendo a quatro partes, porém sem observar estritamente as regras referentes ao registro das vozes, expostas anteriormente. Ao tocar exemplos no piano (sem tê-los anotado) não é necessário seguir estritamente as regras da disposição a 4 partes. Pode-se adotar um estilo mais pianístico, empregando formas mais amplas dos acordes (acordes com mais de uma duplicação, acordes de nona completos, etc.) ou harmonias reduzidas a três partes, somente.

Sol I VI III I V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V

IV VII<sub>4</sub><sup>6</sup> III VI<sub>4</sub><sup>6</sup> II V<sub>4</sub><sup>6</sup> VI<sub>6</sub> IV<sub>4</sub><sup>6</sup>

V<sub>6</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I III II VI V<sub>7</sub> I

Mib I IV<sub>6</sub> II V VI II V I II<sub>5</sub><sup>6</sup> VI<sub>4</sub><sup>6</sup>

IV<sub>6</sub> III<sub>6</sub> II<sub>6</sub> III VI II<sub>6</sub> II V<sub>7</sub>

III<sub>6</sub> II<sub>6</sub> III VI IV II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV I

A sensível pode ser duplicada com bom efeito:

- quando não é a terça de um acorde de dominante;
- quando é a terça de um acorde de dominante que é seguido por um acorde que não seja o de tônica (II, III, IV, VI). Neste caso, as duas sensíveis não devem mover-se na mesma direção;
- quando, mediante sua duplicação, pode-se obter uma melhor condução nas vozes (quase sempre por movimento contrário das vozes que contêm a sensível duplicada).

Lá I VI III I<sub>6</sub> II V<sub>7</sub> VI IV VII<sub>6</sub>

I I<sub>6</sub> II V<sub>6</sub> VI I<sub>6</sub> V V<sub>2</sub>

I<sub>6</sub> VI II III<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>6</sub> VI II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

dó I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup>

I I<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> IV V<sub>5</sub><sup>6</sup>

I IV V<sub>7</sub> VI II I<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sub>6</sub> V

EXERCÍCIO 47  
(Melodias sem indicação de graus)

sol# I — V VI I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I —

V<sub>2</sub> — I<sub>6</sub> — V<sub>3</sub> — I — IV II<sub>4</sub> V —

I VI<sub>6</sub> IV — em oitavas

VI<sub>6</sub> V<sub>7</sub> VI I IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> em oitavas

V<sub>7</sub> I —

mi I I<sub>6</sub> VI I<sub>6</sub> — V<sub>4</sub> — I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>3</sub> —

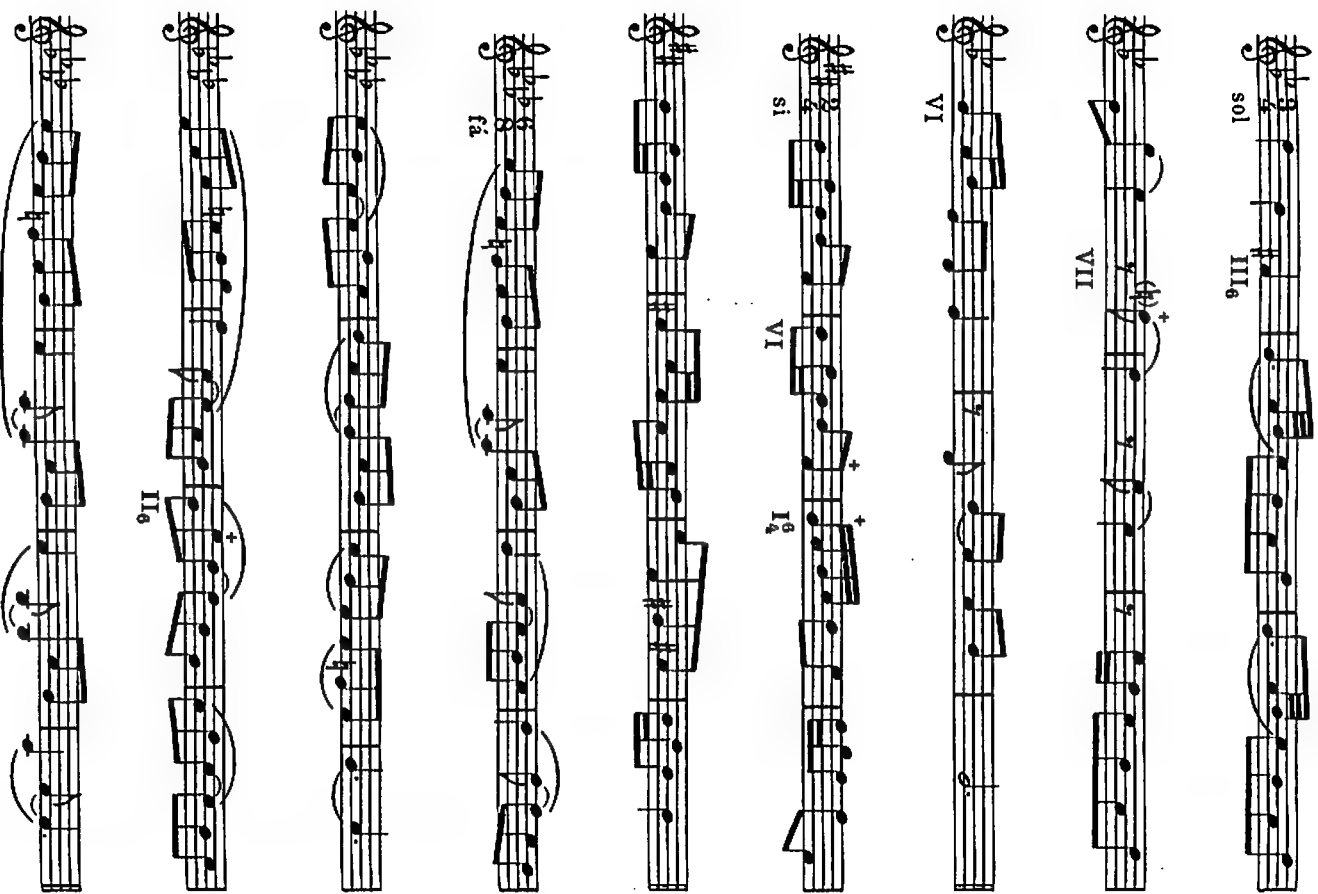
V<sub>6</sub> I — V<sub>7</sub> VI IV IV<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> —

II — IV<sub>6</sub> — VII I<sub>6</sub> — VI I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> — V<sub>7</sub> I

Lá b

Mi

F#



## CAPÍTULO X ACORDES DE SÉTIMA DE I, II, III, IV, VI e VII

### 1. Acorde de sétima secundários

Em maior:

Em menor:

Estes acordes são usados em todas as inversões ( $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ , 2) e posições.

I<sub>7</sub> e II<sub>7</sub> são pouco usados no modo menor; o acorde de VII<sub>7</sub>, pelo contrário, é bastante comum.

Considerando certas notas como estranhas ao acorde perfeito ou ao acorde de sétima de dominante, pode-se frequentemente prescindir de tratar os acordes de sétima secundários como acordes independentes. O efeito áspero de muitos acordes de sétima secundários pode ser suavizado por meio da preparação; a nota característica (a sétima) aparece na mesma voz como nota própria do acorde precedente.

A melhor forma de tratar o VII<sub>7</sub> (no modo maior e no menor) e o II<sub>7</sub> (no menor) e todas as suas inversões consiste na resolução da quinta diminuta (ou quarta aumentada).

### 2.

Os acordes de sétima secundários são usados geralmente em forma completa, ou seja, de quatro sons. Em casos especiais em que não se exige uma harmonia completa, pode-se obter, às vezes, uma condução melhor das vozes suprimindo uma nota:

- a) em acordes que não têm intervalos aumentados ou diminutos (maior: I<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, III<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>; menor: IV<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>), assim como em VII<sub>7</sub>, no modo menor, podem ser suprimidas tanto a terça como a quinta;

- b) em todos os outros (maior: VII<sub>7</sub>; menor: I<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, III<sub>7</sub>) pode ser suprimida qualquer nota que não forme parte do intervalo diminuto (ou aumentado) e que não seja a sétima do acorde.

Quando uma das notas do acorde é suprimida, convém duplicar a fundamental e colocar a sétima na voz superior. A sensível não deverá ser duplicada, nem que seja (como em VII<sub>7</sub>) a fundamental do acorde.

# EXERCÍCIO 48

Toquem-se os seguintes encadeamentos:

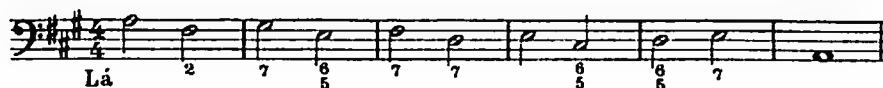
Dó I <sub>7</sub> -IV	Mi II <sub>7</sub> -V	Si III <sub>7</sub> -VI
sol# I <sub>7</sub> -VI	sib II <sub>7</sub> -I <sub>6</sub>	fá# III <sub>7</sub> -VI <sub>6</sub>
Fá I <sub>6</sub> -IV	Réb II <sub>6</sub> -I <sub>6</sub>	Fá# III <sub>6</sub> -II <sub>6</sub>
lá I <sub>6</sub> -VI <sub>6</sub>	si II <sub>6</sub> -VI <sub>6</sub>	fá III <sub>6</sub> -IV <sub>7</sub>
Mi I <sub>3</sub> -IV <sub>7</sub>	Si <sub>b</sub> II <sub>3</sub> -V <sub>7</sub>	Dó# III <sub>3</sub> -II <sub>7</sub>
fá I <sub>3</sub> -II <sub>6</sub>	lá II <sub>3</sub> -I <sub>6</sub>	dó III <sub>3</sub> -VI <sub>6</sub>
Fá I <sub>2</sub> -VII <sub>6</sub>	Si II <sub>2</sub> -III <sub>7</sub>	Ré III <sub>2</sub> -VI <sub>7</sub>
ré I <sub>2</sub> -V <sub>6</sub> <sup>11</sup>	fá# II <sub>2</sub> -V <sub>6</sub> <sup>7</sup>	sib III <sub>2</sub> -VI <sub>6</sub>

No emprêgo de acordes de sétima secundários (assim como noutros acordes mais complicados, dos quais trataremos mais adiante) a proibição das quintas consecutivas não pode ser mantida estritamente. O efeito das quintas consecutivas deixa de ser incômodo porque a atenção do ouvinte é absorvida por um fator de maior evidência, o acorde de sétima secundário. Em consequência, estas quintas consecutivas podem ser empregadas sem hesitação nos encadeamentos que incluem acordes secundários de sétima, sempre que não possam ser evitadas ou que a única forma de evitá-las implique numa condução rude ou forçada das vozes. Isto se aplica aos encadeamentos de acordes simples (os acordes perfeitos e acordes de dominante já considerados) com outros de sétima secundários e vice-versa, como também aos encadeamentos de sétima secundários.

No entanto, devem ser evitadas as quintas consecutivas entre soprano e baixo. Nos encadeamentos compostos somente pelos acordes simples antes mencionados, as quintas consecutivas continuam sendo proibidas.

Sol IV <sub>7</sub> -II	Lá VI <sub>7</sub> -V <sub>7</sub>	Mi <sub>b</sub> VII <sub>7</sub> -I
dó IV <sub>7</sub> -V <sub>2</sub>	mi VI <sub>7</sub> -IV	ré VII-I <sub>7</sub>
Ré IV <sub>6</sub> -V	Lá <sub>b</sub> VI <sub>6</sub> -V <sub>6</sub>	Si VII <sub>6</sub> -VII <sub>6</sub>
dó# IV <sub>6</sub> -V <sub>7</sub>	mi <sub>b</sub> VI <sub>6</sub> -VII <sub>7</sub>	sol VII <sub>6</sub> -VI <sub>6</sub>
Lá IV <sub>3</sub> -VII <sub>7</sub>	Dó VI <sub>3</sub> -V <sub>6</sub>	Sol <sub>b</sub> VII <sub>3</sub> -I <sub>6</sub>
mi IV <sub>3</sub> -V <sub>6</sub>	sol VI <sub>3</sub> -II <sub>7</sub>	si VII <sub>3</sub> -VI <sub>6</sub>
Sol IV <sub>2</sub> -II <sub>2</sub>	Mi <sub>b</sub> VI <sub>2</sub> -V <sub>7</sub> <sup>13</sup>	Lá <sub>b</sub> VII <sub>2</sub> -V <sub>9</sub>
lá <sub>b</sub> IV <sub>2</sub> -VII <sub>6</sub>	dó# VI <sub>2</sub> -II <sub>7</sub>	mi <sub>b</sub> VII <sub>2</sub> -I <sub>4</sub>

## EXERCÍCIO 49 (Baixos numerados)



Pos. de quinta

Pos. de quinta

Pos. de terça

Mi<sub>b</sub>

fá#

Si

Pos. de terça

mi



EXERCÍCIO 50  
(Melodias com indicação de graus)

R6 I I<sub>5</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V III<sub>7</sub>

VI I<sub>3</sub> VII<sub>3</sub> III<sub>7</sub> I<sub>6</sub> II<sub>5</sub> V<sub>3</sub> VI V<sub>7</sub> I

fa I VI<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> II<sub>7</sub> I<sub>6</sub>

II<sub>5</sub> I<sub>4</sub> II<sub>3</sub> II<sub>7</sub> VI<sub>2</sub> IV<sub>3</sub>

II<sub>5</sub> V<sub>3</sub> II<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> I

Mi I I<sub>2</sub> VI<sub>7</sub> VI<sub>2</sub> IV II<sub>7</sub> III IV I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> VI VI<sub>2</sub>

IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> III V II VII<sub>7</sub> VI VI<sub>2</sub> IV II<sub>7</sub> IV VII<sub>5</sub>

III IV I IV<sub>7</sub> VI IV<sub>7</sub> VII<sub>3</sub> III II IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

do I I<sub>6</sub> II<sub>5</sub> V<sub>9</sub> VI<sub>7</sub> IV<sub>2</sub> II<sub>7</sub>-II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub>

VI<sub>5</sub> VI<sub>2</sub> II<sub>6</sub>-IV<sub>2</sub> II<sub>7</sub> II<sub>2</sub> V<sub>5</sub> V<sub>2</sub>

I<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> I<sub>4</sub> VI<sub>7</sub> I<sub>5</sub> I II<sub>5</sub>-II<sub>7</sub>

I III<sub>7</sub> VI<sub>5</sub> VII<sub>3</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> I

La I VI<sub>7</sub> I<sub>2</sub> III<sub>2</sub> IV<sub>3</sub>

IV<sub>5</sub> IV<sub>7</sub> III<sub>7</sub> II<sub>7</sub> I<sub>5</sub>

II<sub>5</sub> I<sub>3</sub> VI<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> II<sub>7</sub> I

si I VII<sub>7</sub> I VII<sub>3</sub> I<sub>6</sub> II<sub>7</sub>

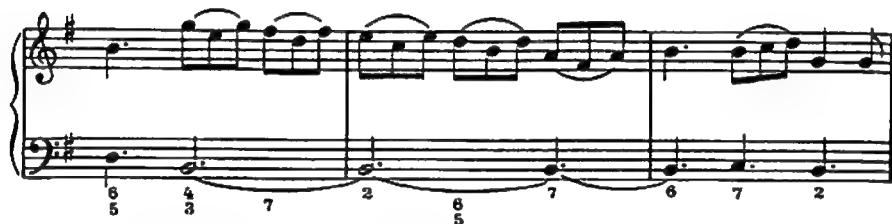
IV<sub>7</sub> II<sub>3</sub> V VI<sub>5</sub> V<sub>3</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>4</sub> II<sub>5</sub>

I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> IV II<sub>3</sub> I

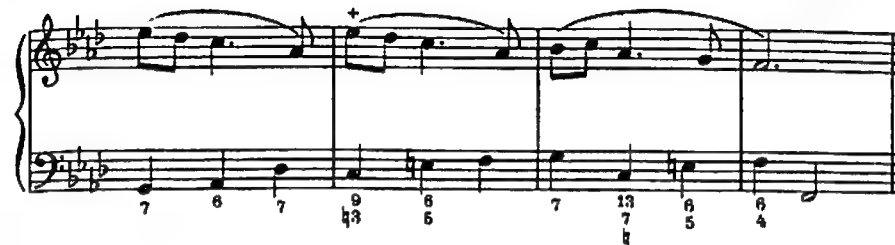
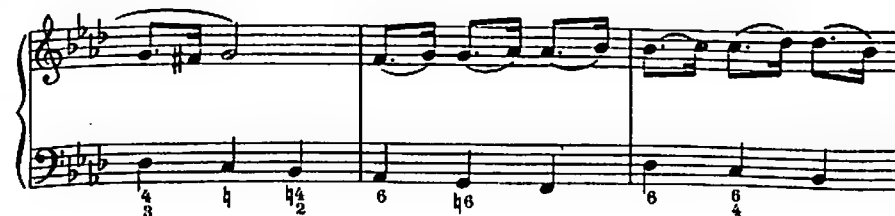
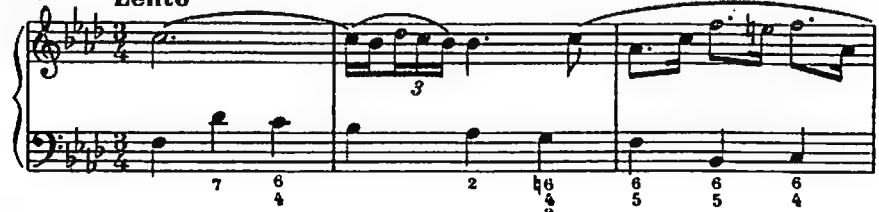
# EXERCÍCIO 51 (Melodias com baixo numerado)

Em momentos oportunos podem, também, ser introduzidas notas estranhas ao acorde nas vozes intermediárias. Todavia será necessário tomar cuidado para não sobrecarregar a escritura.

Sol Con moto



fã Lento



Na forma tradicional do baixo numerado (que é usada neste livro em forma simplificada) há sinais especiais para os sons alterados para cima e para baixo (por exemplo ♯, ♭, etc.) mas como estes sinais não foram usados regularmente por todos os compositores, foram substituídos aqui por ♯, ♭, ♯, e ♭, a fim de obter uma notação sem ambigüidades.

Lá Allegro



*sol* **Moderato**

**Láb Molto allegro**

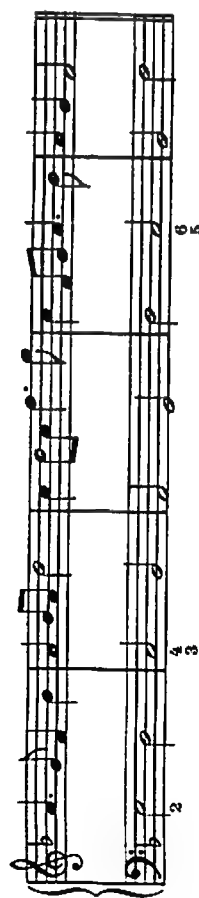
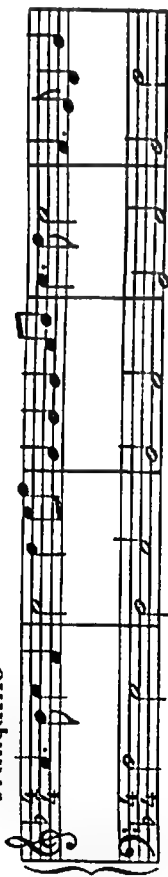
(Quintas consecutivas)

**dó# Molto lento**

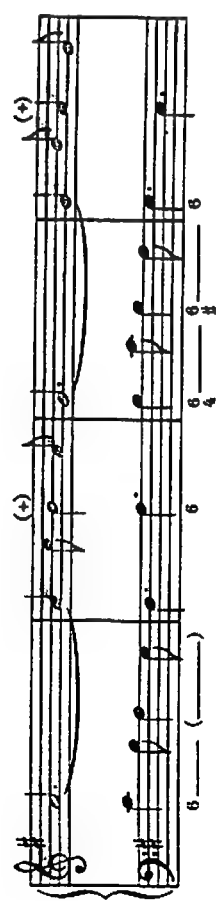
# EXERCÍCIO 52

(Melodias com baixos)

Tranquillo

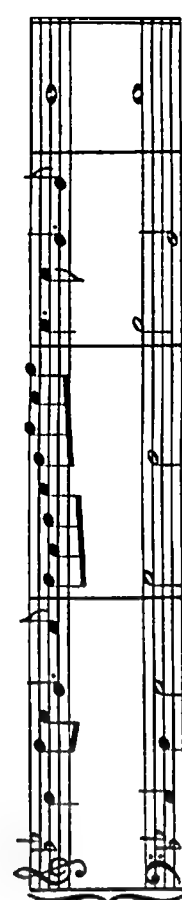
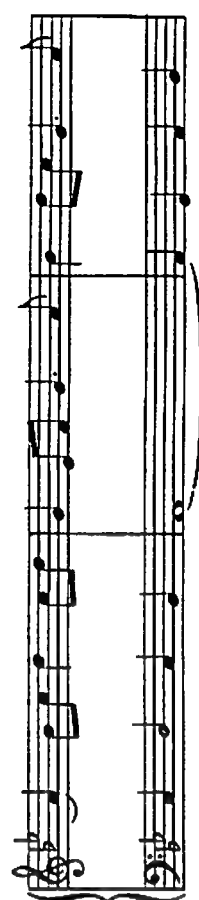
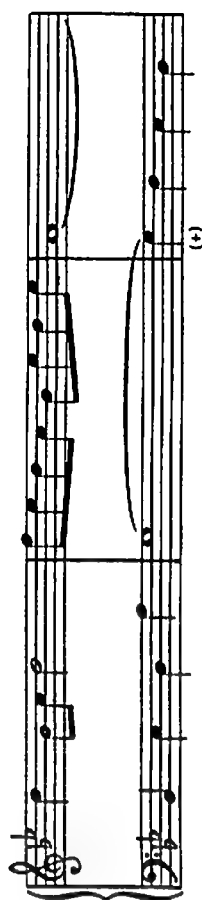
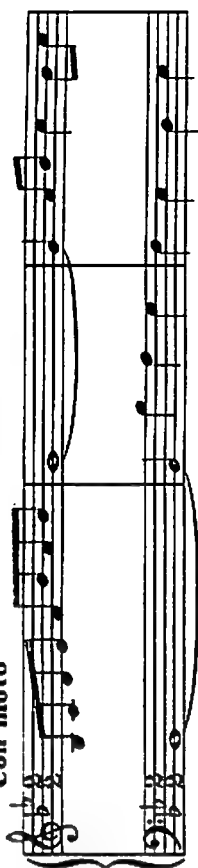


Lento



No baixo numerado, uma linha que se estende por baixo de duas ou mais notas indica que a harmonia do primeiro acorde (acorde perfeito ou outro acorde especificado pela numeração) será sustentada até o fim da linha (isto significa que o baixo contém nesta parte notas estranhas ao acorde ou forma um acorde quebrado). Compare-se este modo de empregar a linha com seu uso, em combinação com os algarismos romanos (indicação de graus) desde o exercício 20 em diante.

Con moto



**Presto**

**Con moto**

**Tranquillamente**

## CAPÍTULO XI ALTERAÇÃO SIMPLES

1. A adoção de uma escala menor diferente da harmônica nos proporciona alguns acordes adicionais pertencentes à tonalidade.  
A escala menor melódica ascendente proporciona os seguintes acordes (até agora não empregados em tonalidade menor):



A escala menor melódica descendente (menor natural) dá:



Os seguintes acordes de sétima obtêm-se da escala menor melódica ascendente e descendente:



Com respeito às quintas consecutivas, estes acordes de sétima secundários produzidos por alteração simples, são tratados de maneira exatamente igual aos acordes de sétima secundários originais, não alterados, considerados no Capítulo X.

2. Pela alteração cromática de algumas notas da escala (ascendente ou descendente por meio de acidentes) podem-se acrescentar outros acordes mais. Da grande quantidade assim obtida, os usados com maior frequência são os seguintes:



O acorde sobre VI alterado é comumente usado numa variante da cadência quebrada, mencionada na página 57: I—V<sub>7</sub> — VI Alt.

O acorde sobre II alterado é usado principalmente em sua primeira inversão ("sexta napolitana"). O encadeamento muito comum deste acorde com uma dominante (II nap.—V) caracteriza-se por dois detalhes que são geralmente evitados noutros encadeamentos, mas que são recomendados aqui por serem necessários e de bom efeito:

- a) terça diminuta numa das vozes (da fundamental do acorde napolitano à sensível do acorde de dominante);
- b) falsa relação.

3. Os acordes de sétima mais freqüentemente usados, obtidos mediante a alteração simples, são:



Alguns dos acordes acima mencionados introduzem no modo maior elementos característicos do modo menor (por exemplo, a subdominante menor), e vice-versa. Portanto é compreensível que até os acordes de tônica possam ser trocados, sempre que não se deseje dar uma sensação exata de maior ou menor (de preferência no decorrer do desenvolvimento harmônico, que no começo ou no fim; todavia um trecho em modo menor termina freqüentemente com um acorde de tônica em modo maior — que contém a chamada "têrça de Picardia" —, sendo menos freqüente no caso inverso).

Os acordes alterados não podem ser indicados com algarismos romanos sem risco de confundirem-se com os acordes não alterados, originalmente indicados com estes números. Portanto, daqui em diante, os algarismos romanos serão reservados para os poucos casos, nos quais outras indicações seriam menos corretas (ver págs. 108 e seguintes) e se emprega quase que exclusivamente para as indicações mais exatas do baixo numerado. O estudante atento terá notado, entretanto, certa ambigüidade ainda nos baixos numerados. Geralmente os números são indicações abreviadas para acordes (6, 4, 3, etc.) mas, em certos casos, duas cifras consecutivas indicam a progressão de uma só voz (por exemplo, 5 7, que já apareceu no exercício 24 e noutros). Esta ambigüidade é devida ao fato de que nenhuma numeração pode reproduzir tudo o que sucede no desenvolvimento harmônico com exatidão igual à notação sobre pentagrama. Porém, com a experiência já adquirida pelo estudante, este não terá dúvida alguma com respeito ao significado dos números em cada caso.

# EXERCÍCIO 53

(Melodias com baixo numerado)

Dó Allegro moderato

si Tranquillamente

Mib Con moto

fa Allegro

Si Lento

EXERCICIO 54  
(Melodias com baixo)

Con moto

Tranquillo

Allegro



**Allegro**

**Moderato**

**Con moto**

**Lento**

## CAPÍTULO XII

### DOMINANTES SECUNDÁRIAS

Qualquer acorde maior ou menor que não seja a tônica da tonalidade (II, III, IV, V, VI, em maior; IV, V, VI, em menor) assim como todo acorde maior ou menor obtido por alteração, pode ser realçado, fazendo com que seja precedido de um acorde perfeito (maior, com menos frequência menor) ou um acorde de sétima (com preferência do tipo de sétima de dominante, isto é, que consiste num acorde maior com a sétima menor acrescentada), o qual tem, em relação a êsse acorde, a função de dominante.

Êstes acordes de dominante, auxiliares, contêm notas que não pertencem à escala original (ou, o que vem a dar na mesma, alterações das notas da escala).

O acorde de sétima de dominante da escala original também pode ser precedido por sua dominante auxiliar.

#### EXERCÍCIO 55

Toquem-se os seguintes encadeamentos:

V—I, V<sub>7</sub>—I, IV—I, VI—I, III—I alterado VI—I, II—I, nap. II<sub>6</sub>—I em diversas tonalidades maiores e menores e em diferentes posições, sendo o primeiro acorde de cada encadeamento precedido por sua dominante auxiliar.

Exemplo: fá # : nap. II<sub>6</sub>—I :



O efeito de uma dominante auxiliar pode-se obter não apenas por meio de um acorde com função de dominante em relação ao que o segue, como também por meio de um acorde construído sobre uma nota que é usada como nota sensível à fundamental do acorde seguinte, criando, assim, um VII, VII<sub>6</sub>, VII<sub>4</sub>, ou VII<sub>7</sub> artificial (alterado ou não, em estado fundamental ou em qualquer inversão).

#### EXERCÍCIO 56

(Melodias com baixo numerado)

**Moderato**

**Allegro**

**Allegro**

**Lento**

**EXERCÍCIO 57**  
(Melodias com baixo)

**Moderato**

**Tranquillamente**

First system of musical notation on the left page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* and *f*.

Second system of musical notation on the left page, marked *Lento*. It continues the composition with a grand staff and includes fingerings like 2, 1, 6, and 5.

Third system of musical notation on the left page, continuing the piece with a grand staff and various musical notations.

Fourth system of musical notation on the left page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings like *sf* and *f*.

Fifth system of musical notation on the left page, marked *Con moto*. It concludes the page with a grand staff and various musical notations.

First system of musical notation on the right page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* and *f*.

Second system of musical notation on the right page, continuing the composition with a grand staff and various musical notations.

Third system of musical notation on the right page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings like *sf* and *f*.

Fourth system of musical notation on the right page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings like *sf* and *f*.

Fifth system of musical notation on the right page, concluding the piece with a grand staff and various musical notations.

## CAPÍTULO XIII

### OUTROS TIPOS DE ALTERAÇÃO

O acorde de sétima de dominante e suas inversões são frequentemente empregados em forma alterada. As alterações realizam-se por meio da:

- a) enarmonia de sétima;
- b) enarmonia de quinta;
- c) emprego de uma nota situada a um semitom superior ou inferior da quinta, em lugar da mesma.

Forma original      Alterações

Os acordes N.ºs 6, 7 e 8 não são empregados como acordes regulares devido aos intervallos duplamente aumentados ou diminutos que contém.

2. As relações tonais mais próximas destes acordes de dominante alterados podem ser encontrados nos acordes fundamentais maior ou menor (ou acorde de sexta) imediatamente seguintes, os quais devem ser escritos em sua forma regular — isto é, sem intervalo aumentado ou diminuto — e obtidos sem encadeamento cromático ou enarmônico por meio de uma das seguintes resoluções:

- a) Resolva-se a quinta diminuta numa terça maior ou menor (ou a quarta aumentada numa sexta maior ou menor), tal qual foi descrito na página 19. Considere-se a nota alcançada por movimento de semitom ascendente como fundamental do acorde de resolução e complete-se o mesmo com as duas vozes restantes (mais de uma possibilidade nos N.ºs 5 e 12).

- b) Resolva-se como em "a" mas substitua-se a fundamental desta resolução por outra situada uma terça maior ou menor mais abaixo (tal como numa "cadência quebrada", ver págs. 57 e 77), considerando uma das notas restantes do acorde de dominante como nota sensível (N.ºs 3, 5, 11, 12) ou como subdominante (N.º 2).

Deste modo obtemos as seguintes resoluções:

Deixando de lado as indicações anteriores, se dão numerosas outras resoluções. Mas, neste caso, estas resoluções deverão consistir em mais de dois acordes para que fique totalmente esclarecido seu significado tonal.

Nos encadeamentos que contém acordes introduzidos numa tonalidade dada por meio desta alteração (seja contendo tais acordes isoladamente, ou em conexão com outros), o ouvido é bastante insensível no que diz respeito às quintas consecutivas. Também, em tais casos, a atenção do ouvinte é absorvida por um detalhe mais evidente: a complexa relação tonal.

3. As inversões destes acordes podem ser usadas amíúde em forma mais simples e mais legível, pela introdução de progressões cromáticas. Mas, também, podem ser usadas em suas formas originais, e, algumas delas, por exemplo:

são atualmente usadas.

4. Depois do acorde 2 (5 aumentado ou "Sexta Alemã") e do 5 (5 aumentado ou "Sexta Francesa") o N.º 9 é o que se emprega com maior frequência. Aparece quase que invariavelmente com a quinta aumentada na voz superior:

Das suas suas inversões são usadas na mesma forma:

Freqüentemente são usados os seguintes acordes a três vozes, obtidos por omissão de uma das vozes dos N.ºs 2, 5, 9 :



\* Este acorde aumentado é um acorde de dominante, enquanto que o acorde aumentado original (sem alteração) mencionado no Capítulo IX, é um acorde de III menor.

Todos estes acordes têm a mesma resolução tonal que o acorde original do qual derivam.

5. Da mesma forma que o acorde de sétima de dominante, o acorde de sétima diminuta (VII<sub>7</sub> menor) tem também formas alteradas. A enarmonia de suas notas permite a resolução direta sobre quatro acordes diferentes maiores ou menores e suas inversões :



Uma das notas do acorde (em cada caso uma especialmente) é empregada como nota sensível à fundamental do acorde seguinte. A terça superior desta nota sensível pode ser substituída por uma quarta diminuta. O resultado é um acorde igual a V<sub>7</sub><sup>II</sup>. A nota nova deverá estar sempre na voz superior.



Apesar da grande liberdade na condução das vozes tornada possível por estes acordes de sétima com caráter de dominante, dever-se-á ter sempre cuidado (nas formas em que se tiver omitido uma nota, ou em acordes de mais de quatro vozes) em evitar a duplicação da nota que atua como sensível.

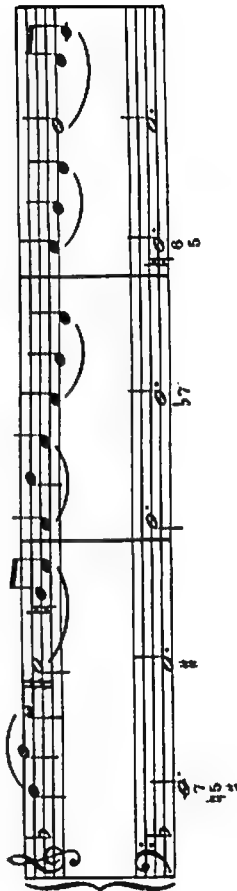
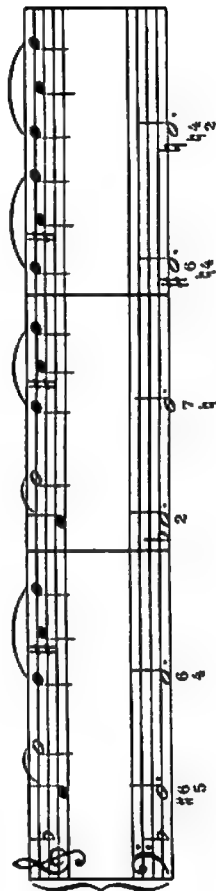
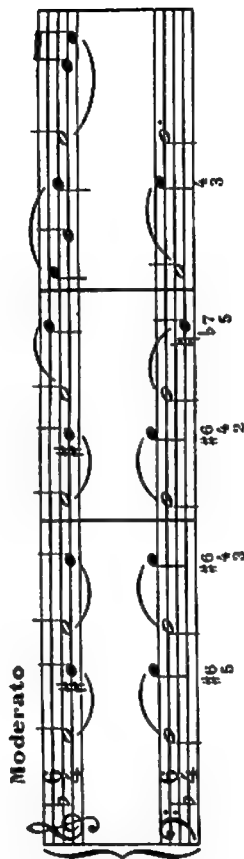
6. Todos os acordes que contêm quintas diminutas ou quartas aumentadas, são especialmente suscetíveis de serem alterados. Estes acordes apresentam densas possibilidades para que possam ser enquadrados dentro de um sistema facilmente compreensível. Porisso é preciso contentar-se em construir estes acordes, de acordo com as necessidades, empregando-os de acordo com sua estrutura, mesmo quando alguns deles, devido ao seu uso freqüente, tiverem encontrado um lugar definido dentro da classificação tonal, como no seguinte acorde :



Já houve oportunidade de se notar que o enriquecimento harmônico que a alteração traz ao setor das relações tonais, introduz também o perigo de uma abundância desagradável, de excesso, e de dissolução caótica. De fato, cada nota de uma escala pode ser alterada, e isto dá origem a uma quantidade infinita de relações tonais, com suas subseqüentes ramificações. Isto não quer dizer que tenham sido criadas novas combinações sonoras, mas simplesmente que as já conhecidas aparecem em notação sempre diferente. Mas, felizmente, existe a possibilidade de substituir a notação cromática pela técnica do uso da nota sensível, e isto reduz o grande número de complicados acordes alterados às proporções mais simplificadas da série das alterações mais usuais e simples que conhecemos.

## EXERCÍCIO 58

(Melodias com baixo numerado)



[illegible]

**Lento**

7

6 5 4 3

6 5

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves: a vocal line on a treble clef and a piano accompaniment line on a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "The rose tree in the garden" and continues with "The rose tree in the garden". The piano accompaniment features a simple melody with chords. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two lines of the vocal melody and the corresponding piano accompaniment. The second system contains the next two lines of the vocal melody and the corresponding piano accompaniment. The piano accompaniment includes chords and single notes, with some measures containing multiple notes beamed together.

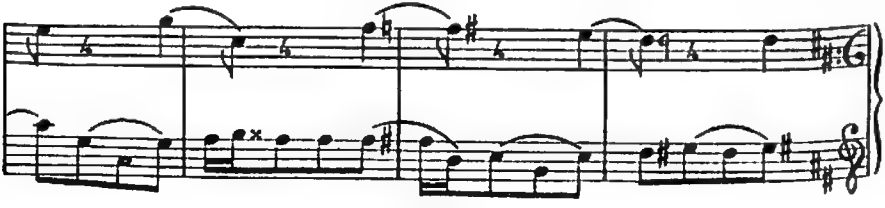
[illegible][illegible]

**Con moto**

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff, aligned with the notes. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

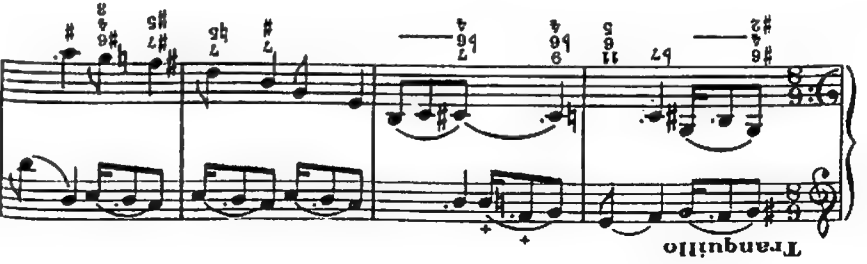
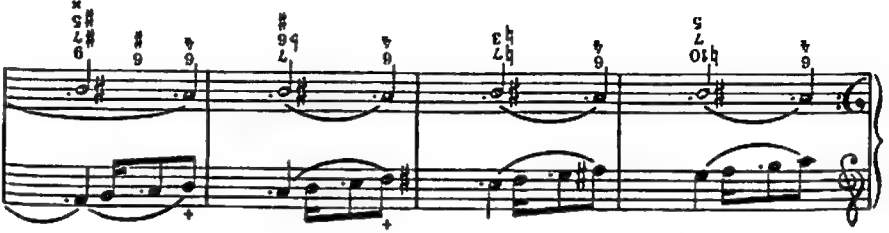
A musical score for the song "The Rose Tree". It features two staves: a treble staff at the top and a bass staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, starting on a G4 note. The accompaniment is written in the bass staff, featuring chords and single notes. There are several measures of music, some containing rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff, aligned with the corresponding measures of music.



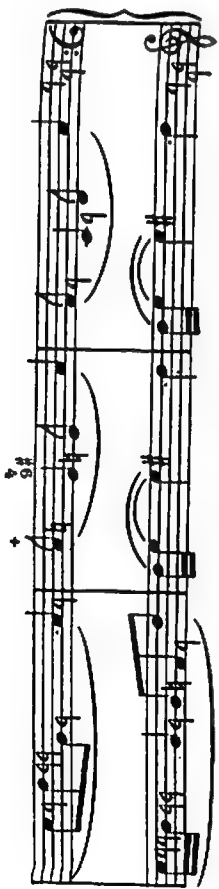
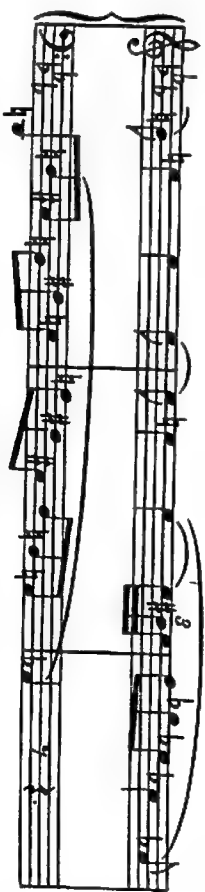
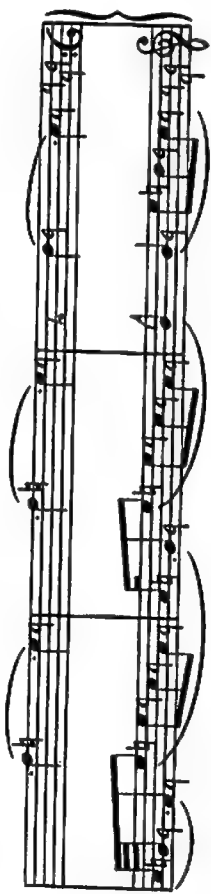
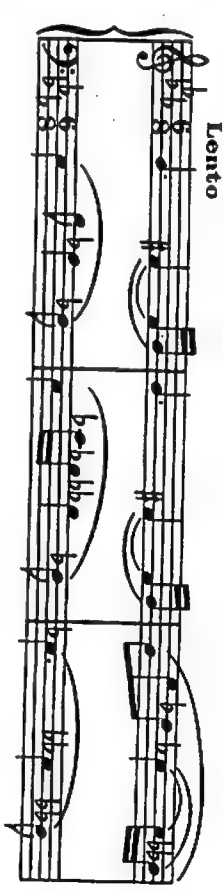
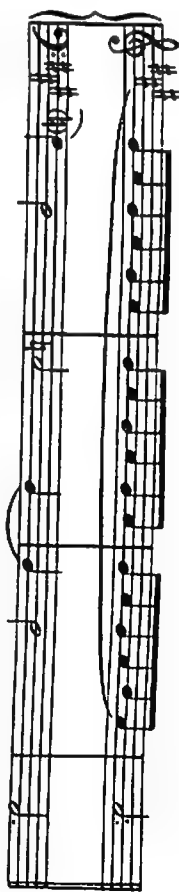
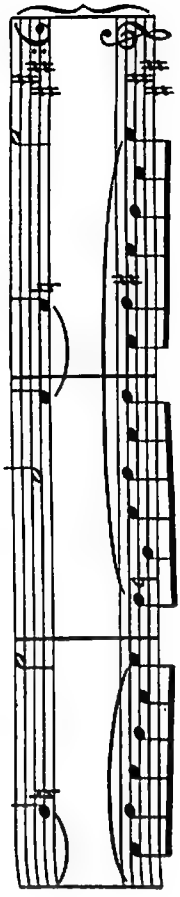
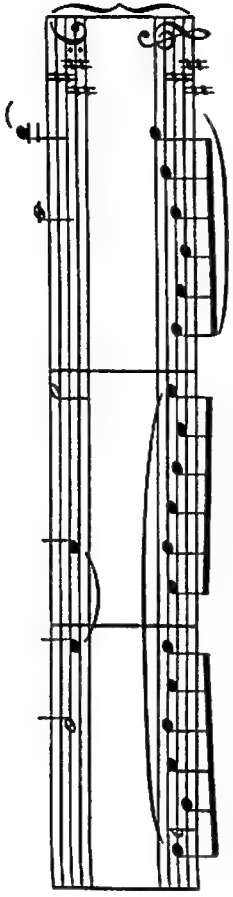
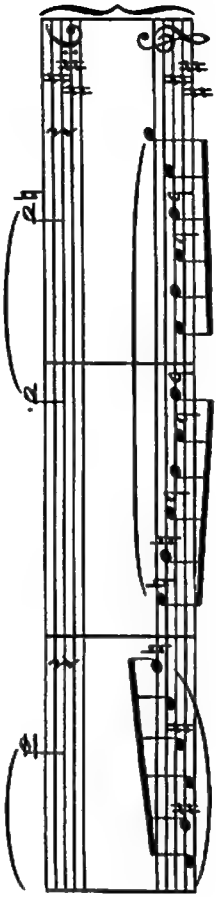
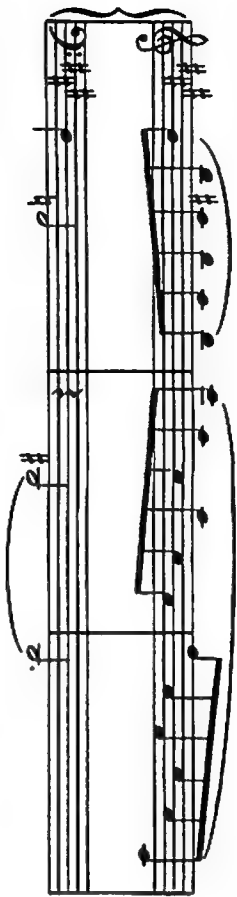
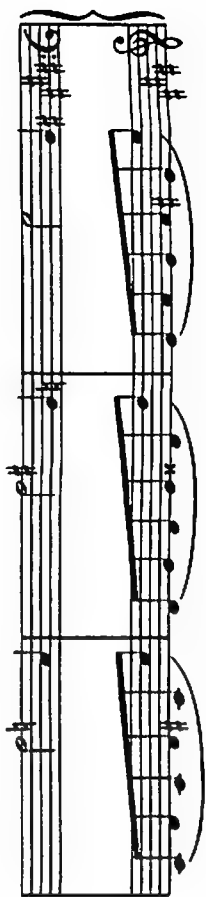
(Melodias com baixo)

### EXERCÍCIO 59

Em exercícios desta categoria é fácil verificar as limitações do baixo numera-  
rado. Torna-se incômodo quando inclui números (ou acidentes) que repre-  
sentam três notas de um acorde; e quando contém números ou acidentes  
que representam quatro notas, perde completamente seu sentido. Porque,  
uma espécie de substituto taquigráfico da notação sobre pentagrama, se vê  
frustrada ao produzir-se uma complicação maior que a notação sobre pen-  
tograma mesmo, transformando-se, assim, a numeração, numa carga inútil.







# CAPÍTULO XIV MODULAÇÃO — I

1. A modulação é o deslocamento de uma tonalidade para outra. Uma modulação é clara e está livre de ambiguidades quando cada uma das tonalidades é expressada pura e livre de dúvida. A nova tonalidade não deverá ser abordada antes que a inicial esteja inteiramente estabelecida.
2. O modo mais simples para estabelecer firmemente uma tonalidade é a cadência. A cadência em sua forma mais breve consiste em três acordes de uma tonalidade, sendo o último sempre o de tônica.
3. As cadências mais decisivas e, por conseguinte, mais comuns, são aquelas em que o acorde da dominante precede ao da tônica. O acorde anterior ao da dominante pode ser construído sobre qualquer grau da escala.

## EXERCÍCIO 60

(Baixos numerados)

Toquem-se as seguintes cadências:

Three musical staves in bass clef, each showing a cadence with numbered bass notes. The first staff is labeled 'Dó' and 'Mi b' with notes 7 and 3. The second staff is labeled 'Sol' and 'Si b' with notes 6 and 4. The third staff is labeled 'Ré' and 'Lá' with notes 5 and 2.

3. As cadências nas quais a subdominante precede à tônica (cadências plagais) são menos decisivas e, portanto, não devem ser usadas quando se requer o efeito cadencial mais forte.

## EXERCÍCIO 61

Toquem-se as seguintes cadências:

Two musical staves in bass clef, each showing a cadence with numbered bass notes. The first staff is labeled 'Dó' and 'Mi b' with notes 7 and 3. The second staff is labeled 'Ré' and 'Lá' with notes 5 and 2.

A musical staff in treble clef showing a cadence with notes 7 and 3.

A musical staff in treble clef showing a cadence with notes 6 and 4.

A musical staff in treble clef showing a cadence with notes 5 and 2.

Two musical staves in treble clef, each showing a cadence with notes 7 and 3.

First system of musical notation for 'L'Allegretto'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 3/4 time. The first measure of the upper staff contains the notes G4, A4, Bb4, and A4, with the annotation 'Reb a' below it. The first measure of the lower staff contains the notes G3, A3, Bb3, and A3, with the annotation 'bb' below it. The second measure of the upper staff contains the notes G4, A4, Bb4, and A4, with the annotation 'Si' below it. The second measure of the lower staff contains the notes G3, A3, Bb3, and A3, with the annotation '7' below it. The third measure of the upper staff contains the notes G4, A4, Bb4, and A4, with the annotation 're' below it. The third measure of the lower staff contains the notes G3, A3, Bb3, and A3, with the annotation 're' below it. The fourth measure of the upper staff contains the notes G4, A4, Bb4, and A4, with the annotation 're' below it. The fourth measure of the lower staff contains the notes G3, A3, Bb3, and A3, with the annotation 're' below it.

Uma cadência será tanto menos decisiva quanto mais longínqua fôr a relação do penúltimo acorde com a tônica.

## EXERCÍCIO 62

**Toquem-se as seguintes cadências:**

**System 1:**

Vocal: *Dó* *sol* *Râ*

Basso Continuo: *mi 7* *Lâ* *ré b5*

**System 2:**

Vocal: *Sol* *la a* *Mi*

Basso Continuo: *Solb* *si b* *Si*

4. A semicadência (cadência frígia) já mencionada (pág. 57) é uma cadência cuja meta não é a tônica e sim a dominante. No modo menor, esta dominante é geralmente precedida pelo acorde de sexta de subdominante e, no maior, pelo acorde de sexta de subdominante alterado. Pôsto que o significado tonal desta cadência seja claro somente à luz de uma cadência prévia ou subsequente que leva à tônica, a semicadência não se presta para a definição inequívoca de uma tonalidade. É mais indicada como cadência de passagem no decorrer de uma marcha harmônica ou como cadência final quando se deseja manter a conclusão aberta e indefinida.

## EXERCÍCIO 63

**Toquem-se as seguintes semicadências:**

Por meio do acréscimo de outros acordes mais e da ornamentação melódica, as cadências poderão ser ampliadas até constituírem estruturas tonais maiores. Todos os exercícios desenvolvidos nos doze capítulos precedentes, são exemplos dêste procedimento.

zine a tonalidade de origem e a de destino, acha-se uma zona que poderá pertencer tanto a uma como a outra. Esta zona pode consistir num só acorde comum a ambas, ou num grupo de acordes com significado tonal comum.

As modulações mais simples empregam como eixo o acorde cadencial de tônica da tonalidade de origem: este acorde é interpretado como acorde comum em ambas as tonalidades.

## EXERCÍCIO 64

**Toquem-se as seguintes modulações. Complem-se os três compassos iniciais a quatro vozes e os unam após, sucessivamente, a cada uma das continuações dadas.**

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of five staves of music. The first staff is a vocal melody in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a piano accompaniment in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. The fourth staff is a piano accompaniment in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. The music is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes.

**Outras modulações costumam empregar como eixo o acorde de dominante ou de subdominante da tonalidade de origem.**

# EXERCÍCIO 65

Toquem-se os seguintes exercícios como o anterior



O acorde comum pode aparecer como:

- dominante secundária* da dominante ou subdominante da nova tonalidade;
- dominante secundária* de II, III, ou VI da nova tonalidade;
- acorde simplesmente alterado da nova tonalidade.

# EXERCÍCIO 66

Toquem-se os seguintes exercícios como os anteriores.



# EXERCÍCIO 67

Toquem-se os seguintes exercícios como os anteriores.

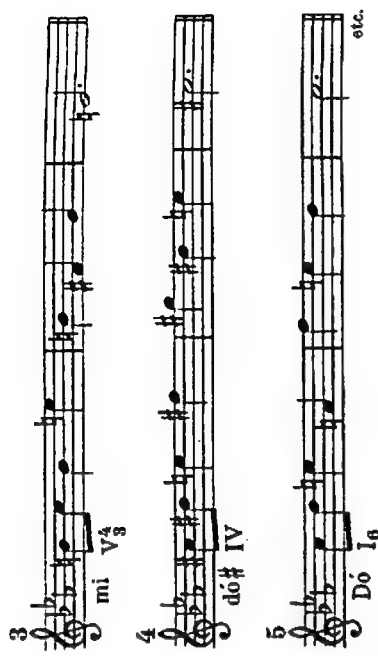
Qualquer outro acorde da tonalidade de origem, poderá servir como eixo da modulação se se lhe atribuir na tonalidade de destino quaisquer das funções acima mencionadas.

6. Em muitas modulações não se pensa em criar uma zona intermediária bem definida; primeiro se estabelece claramente a tonalidade de origem e depois a tonalidade de destino é abordada diretamente como contraste harmônico. É óbvio que tal procedimento poderia causar uma ruptura dentro do discurso musical, a qual conspiraria contra a fluidez da marcha harmônica, se não for usada com prudência, como recurso especial para dar impulso ao desenvolvimento harmônico.

Todavia, cuidando que não haja um contraste estrutural demasiadamente grande entre o último acorde da tonalidade de origem e o primeiro da nova tonalidade (como acontece, por exemplo, sendo aquele um acorde aumentado e este um acorde de sétima secundário; ou, então, aquele um acorde sem terça e este um acorde de dominante com a sexta substituindo a quinta; ou, ainda, aquele um acorde em posição muito espaçada e este um acorde na posição a mais-fechada possível, etc.) haverá sempre uma relação notada entre eles por pequena que seja. De fato, este tipo de modulação de surpresa não difere essencialmente dos encadeamentos já descritos. À medida que nos afastamos das normas tendentes a uma modulação fluente e estretamente entrelaçada, a impressão de desunião e de brusca interrupção que irão causar estas modulações do tipo de "terraço", produzirão um efeito cada vez mais incisivo, perturbador e até desconcertante, o qual chegará a dificultar a compreensão de uma peça, mesmo nos casos em que a estrutura harmônica da mesma exija esse efeito. O ouvinte, somente com dificuldade captará o salto repentino de uma região harmônica para a outra, e se for submetido repetidas vezes e a intervalos por demais breves, a este choque, afastar-se-á, com espanto, das realizações desses desenfreados sons, para procurar sua salvação num estilo musical mais suave, que lhe evite tais sobressaltos desagradáveis.

## EXERCÍCIO 68

Toquem-se os exercícios seguintes comp os anteriores.

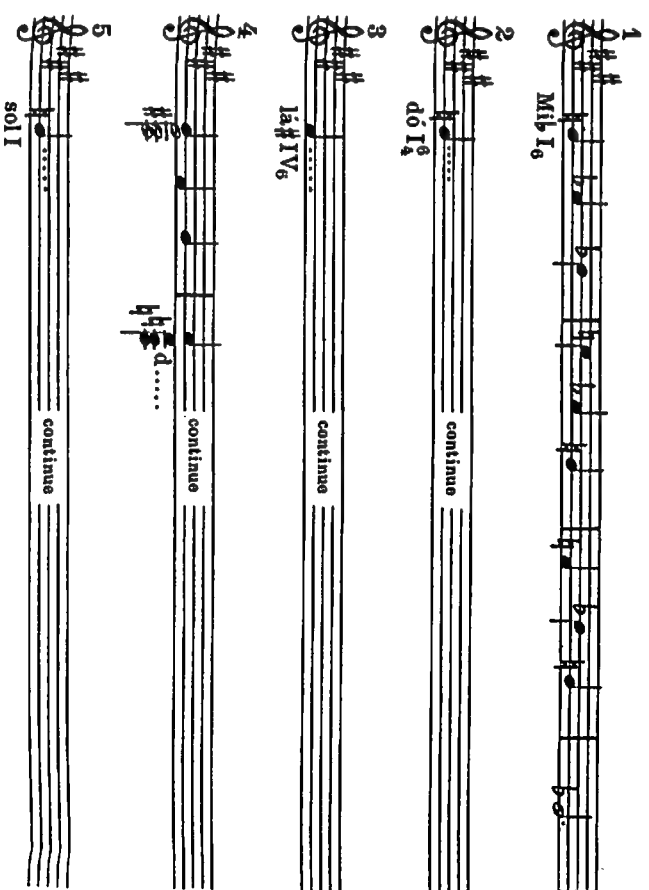
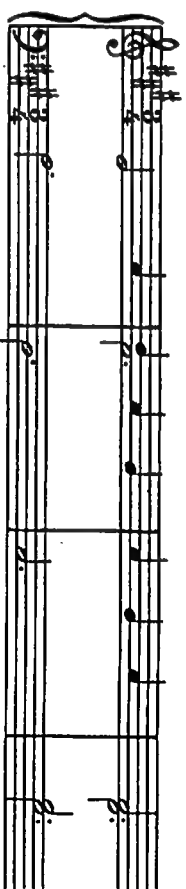
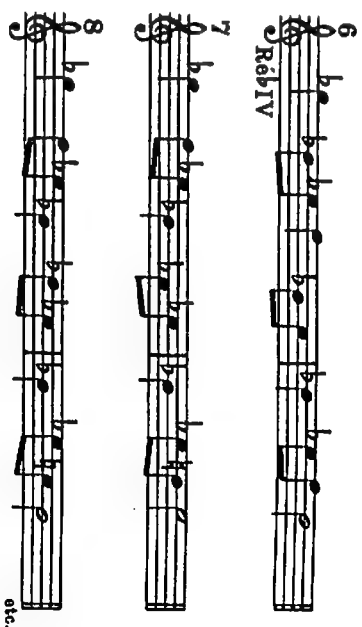
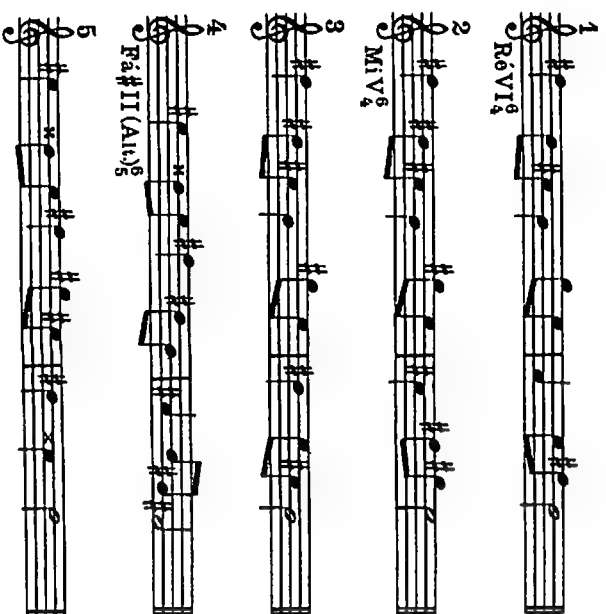


## CAPÍTULO XV MODULAÇÃO — II

1. As modulações que levam com muita rapidez a tonalidades distantes e inesperadas (modulações que por conseguinte não podem ser empregadas em qualquer parte) são conseguidas ao se fazer do último acorde da tonalidade de origem um acorde com alteração ampliada (ver pág. 90) na tonalidade de destino.

### EXERCÍCIO 69

Toquem-se os exercícios seguintes como os anteriores.



6

7

8

2. Não é necessário atingir diretamente a tonalidade de destino. Pode-se passar por outras tonalidades no transcurso da modulação. Cada uma destas tonalidades intermediárias, poderá ser alcançada em quaisquer das numerosas formas já descritas, mas procurando sempre que os grupos harmônicos sejam claramente definidos, do contrário parecerão como se pertencessem a uma das tonalidades vizinhas. No exercício seguinte foi aplicada esta técnica.

### EXERCÍCIO 70

As seguintes melodias modulantes devem ser elaboradas. Já não é imprescindível restringir-se à escrita a quatro vozes. Algumas partes podem ser escritas a três, outras a mais de quatro. Sobre isto deve-se notar que na escrita a três vozes torna-se frequentemente difícil expor com clareza o significado dos encadeamentos harmônicos, quando estiverem sobrecarregados de numerosas alterações. A escrita a cinco ou mais vozes reais presta-se, de preferência, ao movimento tranqüilo de uma obra de estilo vocal, isto é, pouco convém ao nosso estilo instrumental mais movimentado, no qual o movimento demasiado independente de numerosas vozes individuais, que no seu caminhar autônomo, destruir-se-iam sempre, tornaria difícil obter-se um resultado satisfatório. Além de escrever a três, quatro, cinco ou mais vozes, o estudante deverá praticar o estilo misto próprio dos instrumentos de teclado, combinando acordes de muitos sons com passagens de escritura menos sobrecarregadas.

Andante



Musical score for page 114, featuring a single melodic line with various musical notations and lyrics. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "Moderato". The lyrics are in Vietnamese and include:

dó#1  
 La b  
 Mi b 1<sup>o</sup>  
 fá  
 La b IV  
 1.  
 2.  
 Dó I  
 lá I  
 Dó IV  
 Mi 1<sup>o</sup>  
 La b I  
 Ró V  
 dó#1  
 (rô b)  
 Con moto

Musical score for page 115, featuring a single melodic line with various musical notations and lyrics. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "Tranquillamente". The lyrics are in Vietnamese and include:

Fine.  
 D. Cal Fine

Presto



## CAPÍTULO XVI

### EXERCÍCIOS SUPLEMENTARES

Escreva-se o acompanhamento de piano para as partes solistas das seguintes sonatinas escritas para flauta e violino.

Aqui se torna ainda menos necessário sujeitar-se unicamente à escritura a quatro vozes, do que nos exercícios do Capítulo XV. Para favorecer uma execução mais fácil e de melhor sonoridade, as harmonias poderão ser enriquecidas (tendo-se sempre o cuidado de manter as duplicações numa proporção adequada) ou reduzidas a dois ou três sons. As harmonias compactas podem ser diluídas em linhas melódicas por meio da figuração harmônica de acordes quebrados. Passagens em uníssono, cruzamento de vozes, reforço do baixo, paralelas e numerosos outros recursos podem ser usados para dar vida e variedade à escrita. Todos estes recursos foram desenvolvidos desde o estilo a quatro vozes, que foi praticado nos capítulos anteriores, quando subordinávamos este estilo à nossa experiência na técnica particular dos instrumentos de teclado. Podem ser encontrados exemplos deste tipo de composição em toda a literatura clássica e moderna.

O modo de realizar estes exercícios é o seguinte:

- Determinem-se os grupos tonais. Notar-se-á que algumas seções estão compreendidas numa tonalidade (o final da seção está no mesmo tom que o começo) enquanto a característica harmônica de outras seções está na sua natureza modulatória.
- Determina-se de início qual será o estilo no qual serão elaboradas as várias seções. Para ajudar indicou-se com algarismos romanos estas diferentes seções; algarismos iguais indicam seções correspondentes.
- Escreva-se o baixo de acôrdo com as considerações expostas em "a"; determinando primeiro os principais pontos do andamento harmônico e depois realizando as passagens que as unem. Acrescente-se depois (moderadamente) algarismos que indiquem com clareza o esquema harmônico.
- Elabore-se todo o baixo de acôrdo com as considerações expostas em "b".
- Complete-se a harmonia.

A parte de piano completada pode ser um trabalho muito correto e ordenado, de acôrdo com as regras da harmonia. Esta é a meta que poderá ser alcançada por aquele que tenha dominado os exercícios anteriores.

Como já foi dito no prefácio, para alcançar esta meta não é necessário possuir talento para a composição. Uma vez alcançado pelo estudante este grau relativamente alto de conhecimentos técnicos, pode ele dedicar-se com a consciência tranqüila, a problemas técnicos de outra natureza, problemas esses que também poderão ser resolvidos sem necessidade de talento criador, mas simplesmente por meio de cálculo e de combinação inteligente. Se, por outro lado, suas versões completas destas sonatinas demonstram que o aluno, além de ter realizado corretamente as possibilidades nelas encerradas, sabe também expressar-se em linguagem pessoal e característica, no seu melhor sentido, deverá então encarar a possibilidade de desenvolver o talento criador assim demonstrado com vistas à composição original. A tentativa não poderá prejudicá-lo se não se esquecer que é bem pequena a percentagem de compositores realmente dotados entre todos os que se dedicam a compor e que, mesmo com a melhor boa vontade do mundo, e o critério mais severo, existirá ainda assim o perigo de tomar, por talento criador, aquilo que não passa de um dom para a imitação hábil, ou mesmo uma capacidade muito desenvolvida para a compilação.

Resumindo, diremos: que o fato de que um estudante tenha realizado a totalidade dos exercícios contidos neste livro, nada prova no que diz respeito a suas faculdades criadoras. Por outro lado, um compositor, mesmo que fôsse muito dotado, mas que não fôsse capaz de executar estes exercícios com toda a facilidade, deverá ser considerado um músico inexperto, de médio preparo.

## Sonatina I

**Allegro**

The musical score for Sonatina I consists of eight staves of music. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *f* (forte) in the third measure, *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) in the fifth measure, and *p* (piano) in the sixth measure. The score also includes a *cresc.* (crescendo) marking in the sixth measure. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

First system of musical notation (measures 1-8). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings: *f*, *pp*, *III*, *IV*, *p*, *cresc.*, *V*, *p.*, *b $\flat$* , *f*, and *unísono*.

## Sonatina II

Second system of musical notation (measures 9-16). The tempo marking is *Moderato*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings: *pp*, *I*, *v*, and *v*.

Continuation of the musical notation (measures 17-24). The notation includes notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *p*, *III*, *Re $\sharp$* , *IV*, *continue...*, *f*, *mf*, *p*, *V*, *p*, *continue*, *VI*, *f*, and *mf*.

# Sonatina III

III continue  
Sol#

IV  
p subito

continue  
cresc.

f

continue  
p

Allegro assai

continue

II

III  
f

1.  
mf

2. IV

continuo

Musical score for page 126, featuring ten staves of music in G major. The notation includes various dynamics and markings:
 

- Staff 1: *p* *cresc.*
- Staff 2: *mf*
- Staff 3: *pp* *I*
- Staff 4: *mf*
- Staff 5: *cresc.*
- Staff 6: *cresc.*
- Staff 7: *f* *cresc.*
- Staff 8: *ff*
- Staff 9: *continue* *ff*
- Staff 10: *mf*

Musical score for page 127, featuring ten staves of music in G major. The notation includes various dynamics and markings:
 

- Staff 1: *p* *II*
- Staff 2: *p*
- Staff 3: *p*
- Staff 4: *continue* *cresc.*
- Staff 5: *f*
- Staff 6: *ff*
- Staff 7: *mf* *IV*
- Staff 8: *p*
- Staff 9: *continue*
- Staff 10: *pp*